

حمّو ؤ نامير

البناء السردي والدلالي للحكاية

أحمد المنادي

«حمّو ؤ نامير»

البناء السردي والدلالي للحكاية

«حمّو ؤ نامير»

البناء السردي والدلالي للحكاية

أحمد المنادي

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الأدبية والتعابير الفنية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة دراسات وأبحاث 87

العنوان : «**حمّو ؤ نامير**» البناء السردي والدلالي للحكاية
المؤلف: **أحمد المنادي**
الإخراج وتصميم الغلاف : **سعيد البعقيلي**
لوحة الغلاف: للفنان **المعطي حصاري**
الإيداع القانوني : ردمك :
المطبعة :

فهرس

تقديم

يزخر تراثنا الشفاهي، المغربي عموما والأمازيغي خصوصا، بسجلات غنية من السرود والحكايات، تعكس نموذجا من التخييل الذي ينسج من خلاله المجتمع أنماط الرؤى والعلاقات التي تولّدتْ عن تفاعل الإنسان مع محيطيْه المحلي والكوني.

فقد جاءت السرود الشفاهية الأمازيغية معبّرة عن البناء الرمزي، الذي يُنَمذج عبره المبدع أو الراوي مختلف الأنظمة المشَكّلة لثقافته في مستوياتها المتعددة: مستوى القيم، مستوى الرموز، مستوى العلاقات، مستوى تأويل الأشياء، مستوى الانفعال والتفاعل مع العالم، الرؤية إلى الغير... وهي في هذا الباب لا تختلف عن غيرها من السرود في الثقافات الإنسانية العالمية، بل إنها تُعَد حلقة من صيرورة التراكم السردي، إن جاز التعبير، على المستوى الكوني. فبالإضافة إلى كونها تنقل النظام الرمزي والذهني للمجتمع الأمازيغي من مجاله التداولي إلى مجال الخطاب الميتا-مجتمعي الواصف للمجتمع على شكل سردي، فإنها تمثل أيضا إسهاما حقيقيا في رصيد الإنسانية الحكائي من الناحية الفنية والجمالية، انطلاقا مما ينطوي عليه هذا الخطاب من بنيات سردية، وأشكال تعبيرية تصبّ في دائرة توسيع الوعاء الفني والجمالي للنوع الحكائي.

ولعل حكاية «حمّو ؤ نامير» نموذج من الحكايات الأمازيغية التي

تسعف الدارس في الوقوف على الغنى متعدد الأبعاد، الذي يميز جزءا مهما من رصيدنا السردي الشفاهي. وبالنظر إلى ندرة النصوص التي هي على شاكلة «حمّو ؤ نامير» في ثقافتنا الأمازيغية، فإنه بإمكاننا اعتبارها نموذجا ممثلا لصنف من السرود التي انقرضت أو تلاشت، بفعل ما لحق ذهنية المجتمع وذاكرته من تأثيرات متعددة المصادر عبر مساره التاريخي. ولا شك أن إعادة قراءة هذه الحكاية ومقاربتها، يكتسي قيمة مهمة بالنظر إلى حاجة منجَزنا النقدي إلى مزيد من الأعمال التي تشتغل على النصوص، وتستكشف منطقها وأبنيتها الفنية والدلالية، أملا في بلورة مشروع تاريخ للسردية الأمازيغية. من هذا المنطلق، نقترح في هذا العمل تقديم/ إنتاج خطاب حول حكاية «حمّو ؤ نامير» (في صيغتها التي دوّنها عبد العزيز بوراس ونشرها سنة 1991 بعنوان «ءومين ن حمو ءونامير»)، نقارب من خلاله جوانب من الحكاية، مركزين على سياقها التداولي من حيث التلقي، وعلى مسألة تجنيسها، باعتبار وجود فرضيات تصنفها ضمن الأسطورة، وساعين إلى تحليل بنياتها السردية والدلالية وبعض مكوناتها الخطابية، مستعينين في ذلك بالمفاهيم التي بلورتها السرديات الحديثة، ووفقا لما تسمح به إمكانات النص، الفنية والتخييلية.

في تلقي الحكاية

تحفل الذاكرة الشفاهية الأمازيغية بمتن سردي غاية في الأهمية. فمن جهة، يشكل هذا المتن رصيدا مهما على مستوى الكمّ، يعكس غزارة الإنتاج الحكائي في ثقافتنا الشفاهية، وما يحمله ذلك من دلالة على حيوية المتخيل الأمازيغي، وإسهامه المتميز في تشييد تاريخ الحكاية في المجال المتوسطي، بالتفاعل مع الإنتاج الحكائي السائد باللغات الأخرى (لغات الشعوب المحيطة بحوض البحر الأيض المتوسط). ومن جهة أخرى، ينطوي هذا المتن على غنى الخيال وخصوبته، من حيث إنتاج الرموز والدلالات والقيم المحمولة في هذا التراث.

ومن أبرز النصوص السردية التي يحتوي عليها السجل الحكائي الأمازيغي نص «حمّو ؤ نامير». فبالرغم من كونه نصا انتهى من حيث الإبداع، إلا أنه بقي مستمرا عبر إعادة إنتاجه وحكْيه، في سياقات وأزمنة مختلفة، حظي فيها بتفاعل لافت من قِبل المتلقين. فبالإضافة إلى نسبته المجهولة، فإن زمان إنتاج الحكاية ومكانه بقيا مستعصيين على الضبط، على اعتبار أن عناصر التخييل في الحكاية تحتمل تأويلات عدة، بسبب مزاوجتها بين الأسطوري والواقعي والديني... وعليه، تبدو لنا كل الاجتهادات التي تحدد هوية النص وانتماءه مجرد فرضيات يحتاج تأكيدها إلى مزيد من التحري والحفر في ما تراكم من متون في الفضاء المتوسطي، مع التأكيد على أهمية الدراسة المقارنة وجدواها في هذا الباب.

ما هو ثابت في حالة حكاية «حمّو ؤ نامير» أننا أمام نص/نصوص تشكّلتْ عبر سيرورة processus من التلقي، محكومة بعوامل تاريخية وثقافية واجتماعية، أضحى معها الحديث عن الحكاية الأصل ضربا من الخيال. ومن المؤكد أن لحظات التلقي وما تنطوي عليه من منعطفات تاريخية في تاريخ تلقي الحكاية، كانت بلا

شك مناسبة لممارسة المتلقي/ المتلقين تأثيره في النص معنى ومبنى، ومن ثم إعادة بناء الحكاية وفق سَنَنَ code جديد محكوم باعتبارات لها صلة بالمجال التداولي، وبالسياقات الخارجية. من هنا لزمت الإشارة إلى أن صيرورة **le devenir** تلقي «حمو ؤ نامير»، أي ما آل إليه النص المحكي في صيغته المتداولة اليوم عبر الحامل المطبوع، لم يكن أبدا هو الحكاية الأصل، بل إنه قراءة من القراءات الممكنة التي اشتغلتْ على حصيلة من التلقيات التي كان موضوعُها «النص السابق» **Hypotexte**، كما تصوّرَتْه الذاكرة الشفاهية الأمازيغية. إنها «نص لاحق» **Hypertexte** يُشرعن ذاته من خلال إعادة تركيب بعض العناصر السردية، والرموز الفنية الثاوية في «النص السابق».

«النص السابق»

حكاية «حمو ؤ نامير» المفقود أصلها

↓

مادة للتلقي

وقائع حكاية «حمو ؤ نامير» كما تقدمها الذاكرة الشفاهية

↓

«النص اللاحق»

مختلف الحكايات الراهنة المعنونة ب»حمو ؤ نامير»

ويمكننا الوقوف على ثلاثة نماذج أو منظورات من التلقي أسهمَتْ في ترميم حكاية «حمّو ؤ نامير»، وأعطت لها حياة/حيوات جديدة في سياقات مختلفة، تبعا لوضع المتلقي وطبيعته، واستنادا إلى أفق انتظار Horizon d'attente متعددٍ، تتولّد عنه تصورات متباينة شيد كل منها منظوره الخاص للنص الأصل المفقود:

نموذج المتلقي «الفقيه»/المثقف التقليدي

نموذج المتلقي الفنان

نموذج المتلقي المثقف/«العالم»

1 المتلقي «الفقيه»/المثقف التقليدي

لم يكن المجال الديني في المجتمع الأمازيغي بمعزل عن الحياة العامة للناس، بما فيها الحياة الأدبية والفنية. فلو عدنا إلى ذاكرة الإبداع الأمازيغي، سنجد أن ثمة أسماء فنية وشعرية زاوجت بين الفن و«الفقه»[1]، لعل أبرزها الشاعر سيدي حمو الطالب (ق 18م على الأرجح)، الذي يدل لقبه «الطالْب» على انتمائه لنخبة الفقهاء والعلماء في عهده[2]. كما يمثل الشاعر عبد الرحمان ئشو المشهور ب «بورحيم»[3] نموذجا آخر ممن جمعوا بين ممارسة الشعر في ميادين الرقص الجماعي «أحْواش» وبين إمامة المسجد، مع ماتعنيه من تأطير ديني وتحفيظ للقرآن واستفتاء في الأمور والأحوال الدينية والدنيوية للناس. إن التقاطع بين المجالين الديني والفني ساعد على انتقال نصوص الثقافة الشعبية الشفاهية إلى الدائرة المغلقة للفقهاء، يتداولونها في فضاءاتهم أثناء مسامراتهم وجلساتهم الحميمة بعيدا عن العامة. ولعل حكاية «حمو ؤ نامير» من النصوص السردية التي تلقّاها بعض الفقهاء وأعادوا تركيبها، بما يتناسب مع قواعد التلقي وسنن القراءة التي تحكم مجالهم التداولي. ومن هذا

[1] نستعمل تسمية الفقه والفقيه بالمعنى المعهود في التداول الأمازيغي، وفي المجتمع المغربي التقليدي، حيث لا يقتصر اسم الفقيه على المتخصص في الفقه والضالع في العلوم الشرعية، بل يتعداه ليُطلق على كل حامل لكتاب الله، قائم بإمامة الناس في المسجد، أو مُدرس في الكتاتيب القرآنية وفي المدارس العتيقة...

[2] يُنظر كتاب «الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب» لعمر أمرير، ص 20 وما بعدها. وأيضا:

- H. Stumme, 1895, Dichtkunst und gedichte der Schluh, Leipezig.
- R. L. N. Johnston, 1907, The songs of Sidi Hammo, London.

[3] من شعراء أحواش، الشعر الحواري. ولد سنة 1936 بتاكَموت نواحي طاطا. ينظر: أحمد عصيد، إماريرن مشاهير شعراء أحواش في القرن العشرين، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2011، الرباط، ص 241. نشير إلى أن المعهد أنتج فيلما وثائقيا خاصا بهذا الشاعر، يوجد في أرشيف المؤسسة.

المنطلق يلزم الوقوف عند الفقيه في تعاطيه مع الحكاية باعتباره واحدا ممن أسهموا في إنتاج قراءة مختلفة لنص «حمو ؤ نامير» داخل نسق خاص يحكمه الاعتبار العقدي والديني.

وقد احتفظتْ إحدى خزائن المخطوطات والوثائق بمخطوطة فريدة، بالرغم من كونها لا تتجاوز من حيث نسْخُها ثلاثينات القرن العشرين، إلا أن قيمتها تكمن في أنها تعكس وجها نادرا من أوجه تلقي حكاية «حمو ؤ نامير» في الوسط الديني. يتعلق الأمر هنا بمخطوط عثرنا عليه في علب أرشيفات المرحلة الكولونيالية بمخزون أرسين روكس Arsène Roux، بمعهد الأبحاث والدراسات حول العالم العربي والإسلامي، بمدينة Aix- en- Provence الفرنسية. يتكون المخطوط من ثماني عشرة صفحة، مكتوب بالخط المغربي على ورق الدفتر أو الكنّاش الحديث. ويحتوي في مضمونه على منظومة من سبعة وتسعين بيتا، تحمل عنوان «حْمُّ نُنَمِرْ» بعد البسملة، دون ذِكر اسم المؤلِّف ولا اسم الناسخ ولا تاريخ التأليف والنسخ. وقد تم استهلال الحكاية المنظومة بالفقرة الآتية في الصفحة الأولى:

«قصة غرامية من أغرب القصائد التي تمثل هذا الفن العجيب. اسم الرجل الذي في القصة أُنَمِر، واسم المرأة تَنِرْتْ. وعدد أبياتها 97 بيتا».

من خلال السياق التاريخي العام للمخطوط، يمكن الإشارة إلى أنه جزء من النصوص والمتون والوثائق المتعددة مجالاتها، التي جمعها المستمزغ الفرنسي أرسين روكسArsène Roux[1] أثناء مقامه بالمغرب سنة 1913 جنديا فرنسيا، ثم مكلّفا من إدارة الحماية الفرنسية بالإشراف على مؤسسات تعليمية، وتأطير تلاميذها وأساتذتها. وأثناء مقامه الطويل بالمغرب، انشغل بجمع الوثائق والمخطوطات المغربية، العربية

---

[1] يراجع كتاب:
Un berbérisant de terrain Arsène Roux (1893-1971), Ecrits et inédits, réunis et édités par M. Ameur, A. Boumalk et S. Chaker, Pub IRCAM et IREMAM, Imp El Maârif Al Jadida, Rabat, 2016.

والأمازيغية، مستعينا في عملية الجمع والتدوين والنسْخ بأربعة مساعدين[1]، منهم عثمان الكَدميوي الذي يُحتمل أن يكون ناسِخَ مخطوطة «حمو ؤ نامير»، لوجود تشابه كبير بين خط المخطوطة وخط مخطوطات أخرى تحمل اسم الناسخ المذكور.

لقد لجأ السارد إلى اتخاذ البناء الشعري قالبا لتقديم الحكاية، وهو أمر معتاد في الوسط الديني والفقهي، حيث يتم تقديم المعارف الدينية واللغوية والتاريخية على شكل منظومات، وأراجيز شعرية، لغايات كثيرة ثقافية وبيداغوجية. ولا شك أن هذا في حد ذاته يُعد مؤشرا على الحضور الديني في تلقي حكايةِ ؤ نامير، بحيث تم نقلها من نص سردي شفاهي إلى منظومة/شعر حكائي، ومن ثم إعادة إنتاجها تبعا لسياق التلقي ومقتضياته. إن استدعاء جنس الشعر/النظْم وجعْله مؤطرا للحكاية، يعدّ سلوكا ثقافيا واختيارا بيداغوجيا بالنظر إلى المجال التداولي للنص، وباعتبار ما يوفره الإطار الشعري من إمكانات أسلوبية وموسيقية/إيقاعية:

- سرعة التأثير في المتلقي؛
- تسهيل عملية الحفظ؛
- تيسير عملية تناقل transmission الحكاية أفقيا وعموديا (بين الجيل الواحد وبين الأجيال المتعاقبة).

أما أفق القراءة والتلقي فتم تشييده من خلال الموازيات النصية، أو العتبات seuils التي هي بمثابة مناصات paratextes موجِّهة للمتلقي نحو قراءة محدَّدة. وهكذا فإن المناص الأبرز في المخطوطة يكمن في الاستهلال الذي أشرنا إليه سابقا، ويقدم موجهات مختلفة تحدد طبيعة التلقي وإطاره النفسي، وذلك عبر التركيز على العناصر الآتية:

محكي النـــــــص: قصة غرامية

[1] المساعدون الآخرون هم إبراهيم الكونكي (أكنكو)، والحسن البونعماني، والحسن الأخصاصي. يراجع:
- A. Elkhatir, 2010, SSI BRAHIM AKNKU, Pub IRCAM, Imp El Maarif Al Jadida, Rabat.

بنية النص النوعية: قصة في قالب قصيدة من 97 بيتا
طبيعة الوقائـــــــع: الغرائبية والعجائبية، «من أغرب القصائد التي تمثل هذا الفن العجيب»
الشخوص الفاعلة: ؤ نامير وتانيرت

إنها عناصر تؤطر وجهة القراءة منذ الوهلة الأولى، بحيث يجد المتلقي نفسه أمام حكاية غرامية من عالم الحكايات العجيبة والغريبة التي تعج بها الثقافات الشفاهية.

أما المنظومة في تركيبها لحكاية ؤ نامير، فتنبني على ثلاثة أجزاء:

الجزء الأول؛ مقدمة تتضمن الإطار العام للنص، وذلك بالإشارة إلى مجموعة من المحددات الأولية:

- المجال الدلالي الذي تنتمي إليه الحكاية المنظومة، وهو مجال عاطفي بامتياز، يتعلق بموضوعة الحب من حيث حقيقته وما ينطوي عليه من ألمٍ ومعاناة؛
- بطل الحكاية، وسبب معاناته؛
- تحرّي الصدق في منطوق الحكاية؛

الجزء الثاني؛ ويتضمن تقديم وقائع حكاية ؤ نامير وتفاصيلها وفق منظور الناظم.

الجزء الثالث؛ عبارة عن اختتام المنظومة بالدعاء للناظم، وطلب العفو عن زلة الزيادة في الكلام.

2 المتلقي الفنان

حظيت حكاية «حمو ؤ نامير» باهتمام بعض المبدعين والفنانين في مجال الشعر الأمازيغي، لما تميزت به من الغنى والكثافة الرمزيين في بنياتها الدلالية وأبعادها الفلسفية، ومن سعة في خيالها المغرق في العجائبية، والحافل بما هو غرائبي. وقد تم تلقيها في هذا المجال على مستويين:

المستوى الأول؛ يكمن في استلهام الحكاية وتوظيفها توظيفا رمزيا في العمل

الشعري، كما هو حال الشاعر علي صدقي أزايكو[1] في قصيدته «حمو ؤ نامير» المنشورة بديوانه «ءيزمولن». وهذا معهود عند الشعراء المعاصرين في باب توظيفهم للتراث الأسطوري والحكائي، واستلهام رموزه، لمقاصد دلالية وفنية وجمالية.

المستوى الثاني؛ ويخص إعادة صياغة الحكاية شعرا، وسرْدها في قالب غنائي يستهدف عموم المتلقين، خاصة في الأوساط الشعبية، والذين يمثلون جمهور الفنان المتتبع والمستمع لقصائده وأغانيه. ويمكن الإشارة هنا إلى الشاعرين والفنانين عمر إجيوي[2]، في أحد نصوصه المغناة سنة 1975. وعمر واهروش[3] في قصيدته الشهيرة «لقيصت ن حمو ؤ نامير» سنة 1980.

لم يخرج تلقي الشاعر الفنان عمر واهروش للحكاية عن الإطار العام الذي رسمتْه الذاكرة الأمازيغية للبنيات الأساسية لحكاية ؤ نامير، بدليل أن معظم الصيغ المتداولة للنص، بما فيه المخطوط، حافظتْ على الوقائع الكبرى المؤطرة للحكي، وعلى مجمل العناصر السردية التي تخترق الصيغ المتعددة، وتُؤسس لفرادة الحكاية داخل نسق الحكايات الشفاهية الأمازيغية. في هذا الصدد نحيل على ثنائية **العالم الواقعي والعالم الأسطوري** بوصفها بنية مؤسسة للحكاية في تجلياتها/تلقياتها المختلفة:

العالم الواقعي: ويتحدد عبر تراكم جملة من العناصر السردية (وقائع، شخصيات، فضاءات...)، والدلائل المعجمية التي تربط الحكاية ببعدها الواقعي:

حمّو أمحضار (حمّو التلميذ/المتعلم)

طّالب (الفقيه/ المعلّم)

تيمزگيدا (المسجد/الكتّاب القرآني)

ليحْضار (التعلّم)

[1] ءيزمولن، مجموعة شعرية أمازيغية، مطبعة النجاح الجديدة، 1995، ص 38.

[2] من شعراء وفناني مزوضة إقليم شيشاوة. توفي سنة 1995.

[3] فنان شاعر وموسيقي، من مزوضة إقليم شيشاوة. توفي سنة 1994.

الزواج ...

العالم الأسطوري: ويتجسد من خلال قوى فاعلة، وأفعال تُخرج المادة الحكائية من الواقع المعيش، وتنتقل بالمسرود له إلى عالم غريب، حيث الوقائع والعوالم لامنطقية:

تانيرت (ملاك)

الصعود إلى السماء السابعة

قصة حمّو مع العُقاب[1]

قصة حمو مع تانيرت في السماء السابعة.

إن هذه الثنائية تشكّل العنصر الثابت في روايات «حمو ؤ نامير»، بل تمثل المادة الجوهر للحكاية، يشتغل عليها كل سارد أو راو، ويولّد داخل إطارها المسارات السردية لمحكيّه. فلو عدنا إلى نص المخطوط ونص عمر واهروش، سنجد أنهما يتقاطعان على مستويات عدة: الإطار الأجناسي للحكي، العوالم التخييلية، الوقائع المحورية... لكن يختلفان مثلا في التوطئة التي اختار كل راوٍ أن يستهل بها خطابه الحكائي، مع وجود تشاكل بينهما في بعض البنيات المعجمية، ذات الدلالة على السياق التداولي للحكاية، الذي هو سياق شفاهي:

نص المخطوط		نص عمر واهروش
• صمود الحب الحقيقي	↔	∅
• عاود أ ثمينو تبدرت د أكّ تيلّي زرينين	↔	أعاود أ ثمينو يات لقيصّت ارا بدر تنت

[1] نرجح أن الترجمة السليمة للطائر المسمّى ئكَيدر هي طائر العُقاب، وليس النسر الذي يرد في بعض الترجمات. يُنظر: محمد شفيق، المعجم العربي الأمازيغي، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، 1996، الجزء 2 مادة «عقب»ص 131. والمعجم العام للأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2017، رقم المدخل اللغوي بالأمازيغية 6949، ص 347. ومحمد أوسوس، أماوال ن ثمودرن، معجم حيواني، مؤسسة تاوالت الثقافية، كاليفورنا، رقم المدخل اللغوي 27، ص 4.

• أد ؤر تخيّرت غ واوال
كولّو أد د بيّنّ ↔ أ غايد س نّان لكوتوب
گايت ئـ واوال مكلّي مسكين ئجرا ياس
گان أرد د ئفّغ

كل من المتلقيَيْن/ الراوييْن حريص على إضفاء المشروعية على ما يتلقاه وينقله إلى الآخرين (سيرورة التناقل) انطلاقا من عملية الإسناد، إسناد النقل والرواية إلى مصدر موثوق نزيه. ففي حالة نص المخطوط، تكتسي الحكاية مشروعيتها بكونها صادرة عن ذات/راوٍ نزيه صادق. تدل على ذلك المؤشرات اللغوية والمعجمية أعلاه. وفي حالة نص عمر واهروش، يتم إسناد الرواية إلى «لكوتوب» أي الكتاب. والكتاب في المجال التداولي للنص يحيل على ما كتبه السابقون/ القدماء، من كتب حول أخبار حمّو ؤ نامير وقصصه، مما يعطي مصداقية أكثر للمنقول. ولعل وقع إسناد الخبر إلى «لكوتوب» في المتلقي أكبر وأشد من تعليق الرواية أو إسنادها إلى مجهول، وخاصة في مجتمع تغلب عليه الثقافة الشفاهية، وترتبط عنده الكتابة والكتاب بالمجال المقدس.

3 المتلقي المثقف «العالم»

ثمة تجلٍّ آخر للحكاية، تمثّلَ في ما بذله بعض المثقفين من جهد في تلقي النص وإعادة تركيبه وصياغته بطريقة تَنْقله من التداول الشفاهي إلى مجال الكتابة والتدوين. يتعلق الأمر هنا بتلقي عبد العزيز بوراس للحكاية بوصفه متلقيا «عالما»، ينتمي إلى نخبة من المثقفين المغاربة المعاصرين، مما يعني أن تلقيه سيكون لا محالة محكوما بآليات عصر الكتابة وتقاليدها المعرفية، ومن ثم ستتحقق للحكاية، في صيغتها الجديدة، عناصر تجعلها متمايزة عن الصيغ والتجليات الأخرى[1].

[1] ءوميين ن حموءونامير، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة، 1991، الرباط.

ولعل أولى هذه العناصر يتمثل في ما تتيحه الكتابة/ أو الكتاب، من موجهات لقراءة النص وتلقيه، ونعني بها العتبات المحيطة بالحكاية بما هي نصوص موازية للحكاية، تُوجّه المتلقي نحو قراءة للنص محكومة بالمقاصد التي يتوخى المؤلف تحقيقها من وراء تأليف العمل ونشْره. يمكن الإحالة هنا على عتبة العنوان «ءومیین ن حمو ءونامیر» بما ينطوي عليه من وظائف دلالية وأجناسية، وعلى فضاء الغلاف وما يحمله من مؤشرات لغوية وأيقونات الصورة (المرسوم)، وعلى عتبتيْ التقديم والإهداء. ولا شك أن التقديم الغيْري لهذه الحكاية (تم توقيع التقديم باسم: الفرقاني محمد الحبيب)، سيكون له الأثر الفعال في كل قراءة تستعين به، لِما يحمله من أفكار وأحكام تعكس وجهة نظرٍ تصبّ في خدمة مشروع المؤلف، واستراتيجيته في التواصل مع القارئ بشكل عام (يشمل التقديم بالإضافة إلى الإطار النظري للحكاية، الرفْعَ من قيمتها وتصنيفها ضمن تراث الأساطير الإنسانية).

ويأتي بناء النص/ الحكاية وطريقة تنظيمه وجها آخر من أوجه الاستفادة من تقاليد الكتابة. فتقسيم الحكاية إلى أجزاء ووضعِ عنوان لكل جزء، وطريقة توزيع كل ذلك على فضاء صفحات الكتاب، واستثمار الجوانب التيبوغرافية/ الطباعية، انعكاسٌ لخبرة المؤلف وثقافته الجديدة المستمدة من نسق الكتابة والتأليف المعاصريْن. كما أن ذلك لا يخلو من تأكيدٍ على قدرة النصوص الشفوية الأمازيغية ولوجَ عالم الكتابة، ومن تم فهي جديرة بأن تأخذ مكانها داخل منظومة الإبداع المغربي المنشور. يُضاف إلى ذلك أسلوب كتابة الحكاية ولغتها اللذان ينمّان عن إصرار المؤلف على تجويد النص وإخراجه من أسلوب التداول الشفاهي إلى نسق جديد في التعبير يتناسب ورهانات الكتابة، بما فيها التأكيد على استقلاليه اللغة الأمازيغية، وقدرتها على أن تكون لغة فصيحة قائمةً بمعجمها وأساليبها وتعبيراتها الخاصة.

إن نص «ءومیین ن حمو ءونامیر» في صيغته المطبوعة لعبد العزيز بوراس، ليس سوى تشييد لحكاية على أنقاض نصوص أخرى سابقة، فهي إذن تعبير عن «وجهة

نظر» حيال متن شفوي متعدد في صيغه التعبيرية وفي أبنيته التخييلية، وإن كان البطل واحدا في كل الروايات. فأصل النص أو جينيالوجياه إن جاز القول، منطلِق من عملية انتقاء وانتخاب قصديةٍ قام بها المؤلف في سياق تاريخي وثقافي معين[1]، انطلاقا من نصوص شفوية متباينة الروايات حول حكاية ؤ نامير. أي إننا إزاء نصّ تشرّب نصوصا أخرى سابقة وحوّلها إلى نص جديد قديم، يعبّر عن تأويل المؤلف لحصيلة ما بلغه من حفرياته في التمثلات السابقة عنه حول الحكاية. وحينما يتعلق الأمر بتمثل موضوع أو نص معين، فذلك يعني أننا أمام مؤثرات لغوية وثقافية جديدة يمليها السياق التاريخي والاجتماعي لولادة النص الجديد. والتأويل كما هو معروف، مشروط باشتراطات من قبيل اللغة والثقافة، وكل تأويل أو قراءة عالمة إنما «تعيد تشكيل فهمها للنص المبدَع في نسق لغوي مختلف عنه، فيحدث بذلك «الكلام على الكلام»»[2]. ولثقافة المؤلِّف/ المؤوّل فعلها بجانب فعل اللغة، تؤثر في تلقي النصوص السابقة وتوجه تأويلها، «وكثيرا ما يحتكم المؤوّل إلى ثقافته لتسعفه في تنزيل النص في السياق الذي يعطيه **هويته التاريخية والفنية**»[3].

إن الذخيرة المعرفية التي تلقى بها الكاتب حكاية «حمّو ؤ نامير» وأسعفته في إعادة تركيبها وتأويلها من جديد، أسهمَتْ بحقّ في إغناء حقل السرد التخييلي الأمازيغي، بما سعى إليه من تجميع مجمل عناصر المتن الحكائي ومكوناته كما تستدعيها الذاكرة الشفاهية الأمازيغية، وبما أضفاه عليها من أبعاد فنية وجمالية على مستوى خطاب الحكاية.

[1] تميز السياق المراد هنا بتبلور خطاب الهوية وقضايا الثقافة الوطنية، في ظل أسئلة جديدة تمهد لإبدال معرفي جديد في ما يخص مفاهيم الانتماء والوحدة والتعدد والتنوع والاعتراف، وغير ذلك من مفردات الهوية الوطنية. ولا شك أن إنتاج هذا النص «ءوميين ن حمو ءونامير» لعبد العزيز بوراس تعزيز للخطاب الأمازيغي خلال السياق المذكور.

[2] الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، ضمن كتاب «صناعة المعنى وتأويل النص»، منشورات جامعة تونس 1، كلية الآداب بمنوبة، 1992، ص 455.

[3] م.ن.

في تجنيس الحكاية

جرت العادة في الكتابات التي تناولت نص «حمّو ؤ نامير»، أن تجنّسه ضمن الأسطورة، وإن كانت هذه الدراسات في معظمها لا تقارب النص من زاوية أدبية وإنما من وجهة نظر أنتربولوجية أو سيكولوجية أو أيديولوجية[1]. ولذلك يرِد النص في الأدبيات التي تدور في فلك المتن الشفاهي الأمازيغي معنونا ب «أسطورة حمو ؤ نامير»، بعيدا عن التمحيص النقدي والجمالي، لتَبيّن الوضع الأجناسي statut générique أو الخانة الأجناسية الملائمة التي يقترح النص نفسه أن يندرج في إطارها. فإذا كان من الجائز مساءلة الوضع الأجناسي الذي تتبناه النصوص، حين يتعلق الأمر بالسرود الكتابية، فإنه في النصوص الشفاهية يكون أوْلى وأجدر، خاصة وأن تحديد الوضع الأجناسي للنص يختص به الناقد والجمهور والقارئ[2].وحتى لا نستسلم لهذه القراءة المعهودة التي لا تجوس خلال النص بحثا عن المعالم الفنية والجمالية المؤطرة للنوع الأدبي، فإننا نرى أهمية إعادة النظر في الصفة الأجناسية التي اكتسبها عبر التلقيات المختلفة في التداولين الشفاهي والكتابي. تستلزم المقاربة إذن، أن نعرّج بداية على العناصر المفصلية في النوع الأسطوري، وبعد ذلك يتم اختبار نص «حمو ؤ نامير» على ضوئها تأكيدا للتقاطعات المحتملة أو نفيا لها.

تؤكد مجمل الدراسات صعوبة الحصول على تحديد مجمع عليه لمصطلح الأسطورة، على اعتبار تباين الحقول المعرفية التي ينتمي إليها الفاعلون في بناء

[1] نحيل هنا على بعض الأعمال الجادة التي أُنجزتْ في هذا الباب، يتعلق الأمر ب:

- khadija Mouhsin, « Le conte berbère marocain (en Tachlhiyt) : analyse sémio-pragmatique, Thèse de doctorat en lettres, sous la diréction de Georges Maurand, soutenue en 1992 à Toulouse 2.

- khadija Mouhsin, « Poétiqu du récit de l'oral à l'écrit », In : La littérature amazighe oralité et écriture spécificités et perspectives, Actes du colloque international, Pub.
IRCAM, Rabat, 2004, pp 249-265.

- Najat Nerci, Le mythe d'Ounamir, production, réception et imaginaire, une lecture palimpsestueuse, Thèse de Doctorat soutenue à l'université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, le 19 décembre 2007.

- الحسين آيت باحسين، «حمّو ؤنامير وجدلية البداية والنهاية»، ضمن كتاب «الثقافة الشعبية بين المحلي والوطني» أعمال الدورة الثالثة لجمعية الجامعة الصيفية بأكادير، منشورات عكاظ، 1990.

[2] G. Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, Seuil, 1982

المفاهيم المتصلة بالأسطورة: الفلسفة؛ تاريخ الأفكار؛ علم النفس؛ الأنثروبولوجيا؛ مقارنة الأديان... وربما يعود الوضع الإشكالي للتعريف هنا إلى طبيعة المفهوم المتمنّع عن التحديد الأوحد، على اعتبار السياق التاريخي والثقافي الذي تبلورت فيه العناصر الدلالية للأسطورة، وارتسمت فيه معالمها الذهنية. ولعل الصعوبة، وربما الخطورة، التي ينطوي عليها تعريف المصطلح هو ما دفع القديس أوغسطين (توفي سنة 430م) إلى أن يعلن توقّفَه عن ممارسة هذه المغامرة التعريفية حين قال: «إنّني أعرف جيدا ما هي- يقصد الأسطورة- بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئِلْت، وأردتُ الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ»[1].

ولنا أن نستأنس ببعض الاجتهادات التي تقف على عتبة التعريف، كي نستخلص منها بعض الخصائص التي تشكل الإطار المفهومي للأسطورة. فمن التعريفات المقترحة ما ذهب إليه فراس السواح من أن الأسطورة «حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان»، وقد استنتج ذلك من كون النص الأسطوري، له سمات أهمها:

- يحافظ على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة، دون أن يعني ذلك الجمود أو التحجر. فالفكر الأسطوري قادر على خلق أساطير جديدة أو تجديد الأساطير نفسها أو تعديلها.

- موضوعاته مطبوعة بالجدية والشمولية، مثل مواضيع التكوين والأصول والموت والعالم الآخر ومعنى الحياة وسر الوجود.والنص الأسطوري يشترك في موضوعاته مع الفلسفة، إلا أن الفلسفة تلجأ إلى المحاكمة العقلية للمفاهيم والعلوم، بينما تلجأ الأساطير إلى الخيال والعاطفة والترميز.

[1] نقلا عن: ك.ك. رانفين، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط1، بيروت- باريس: منشورات عويدات، 1981، ص9.

- تتمتع الأساطير بقدسية وبسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، وقد آمن الإنسان القديم بكل العوالم التي نقلتها الأساطير كقيمة أساسية تمتلك السطوة على العقل والقلب[1].

إن الثابت في الأسطورة عبر الزمن أنها لا تخرج عن دائرة القضايا الوجودية الكبرى، سواء المتعلقة منها بتفسير الأصل، أصل الكون والوجود، أو المتعلقة بتفسير الظواهر الملحوظة في الوجود، وأنّ شخصياتها ليست كائنات بشرية، «إنها آلهة أو أبطال محضرة ... فالأسطورة إذن هي التاريخ لما سبق حصوله في الزمن الأول، وقصة ما فعلته الآلهة أو الكائنات الإلهية في بدء الزمن»[2]. ومن ثم أمكننا الحديث عموما -في حصيلة الأساطير التي أنتجتها الإنسانية- عن صنفين من الأساطير: أساطير النشأة، والأساطير التفسيرية. وهو التقسيم الذي خلص إليه كامل مجدي بقوله: «ونستطيع أن نقسم الأساطير إلى مجموعتين هما: أساطير الخلق وأساطير التفسير. وتحاول أساطير الخلق أن تفسر أصل الكون وخلق البشر وظهور الآلهة. والأساطير التفسيرية تهدف إلى تفسير الظواهر الطبيعية»[3].

ولعل انغماس الأسطورة في هذا النوع من القضايا التجريدية، جعلها تكتسب طابع الشمولية، خاصة في نزوعها نحو طرح الإشكالات الكبرى التي تخاطب عمق الإنسان، وتحاول الإجابة عن أسئلته المقلقة. إنها «تتسم بتناولها الشمولي للظواهر الكونية، وارتباطها الوثيق بعالم الآلهة المتعددة التي تجسد القوى الطبيعية المختلفة، ومخاطبتها لأعمق المشاعر الإنسانية، إلى جانب إثارتها أسئلة كبرى تبحث في الموت والخلود والمعرفة والقيم وتشكّل الكون؛ وهذا ما يفسر انتشارها وديمومة تقديرها حتى في عصرنا هذا رغم نزعته العلمية الواضحة»[4].

1 فراس السواح، الأسطورة والمعنى :دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ط2، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2001، ص 14.

2 مرسيا إلياد، المقدس والمدنّس، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1988، ص 73-74.

3 مجدي كامل، الإلياذة.. الاوديسة، سلسلة ملاحم وأساطير خالدة ج 1، دار الكتاب العربي، ط1، س 2009، دمشق – القاهرة، ص 18.

4 عبد الباسط سيدا، ماهي الأسطورة، دراسة في المصطلح، ج 1، مقال منشور على الأنترنت:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=170729&r=0

أما الحكاية الشعبية أو الحكاية الخرافية فتندرج ضمن الأنساق الشبيهة بالأسطورة أحيانا، لكن تتميز عنها بكونها تقيم حداً فاصلاً بين عالم الإنسان وعالم القوى الكونية والآلهة، كما تنطلق من هموم المجتمع الإنساني؛ مما يجعل الحكاية نوعا سرديا يتصل ويتساوق مع الحياة اليومية للإنسان، ويرصد مشكلاته وانشغالاته المختلفة، وهو في سعي حثيث لمكابدة مشاق الحياة وإكراهات العيش. وتنتمي الحكاية الشعبية في صيغتها الإجمالية إلى مرحلة متأخرة تاريخياً بالقياس إلى المرحلة التي تنتمي إليها الأسطورة؛ «فهي تمثل وجهة نظر المجتمع المتطور الذي أقر بما يميزه عن الطبيعة، واستطاع أن يدفع عن ذاته الكثير من أسباب الخوف من القوى الخفية، والأهواء المتقلبة "لمختلف الآلهة". من جهة أخرى، نرى أن البطل الإنساني الذي تنمو شخصيته من الداخل، يمارس دوراً هاماً في الحكاية الشعبية، وحتى إذا ما استعان ببعض القوى الخفية، أو إذا ما ساعدته الآلهة، فإن الحكاية الشعبية تؤكد أن ذلك يمثل خروجاً على المألوف، وتُميّز بدقة بين العالم الإنساني وعالم تلك القوى»[1].

إن الاختلاف بين النوعين، الأسطورة والحكاية (الشعبية أو الخرافية)، يمكن استجلاؤه بناء على عدة عناصر وأُسس: الوظيفة، وطريقة التناول، وشمولية المعالجة وطبيعة الأبطال أو القوى الفاعلة. فإذا كانت الأسطورة تنشغل بالبحث في أصل الكون وظواهره، وتبسط منظور الآلهة في تنظيمها للكون، بحيث لا يحضر الإنسان في النص الأسطوري إلا بوصفه تابعا وخاضعا للآلهة، ومن ثم تُقدم نظرة المجتمعات القديمة للإشكاليات الوجودية والطبيعية المطروحة، فإن الحكاية، خلافا لذلك، لا يتجاوز انشغالها مشكلات الإنسان وطموحاته المتصلة بالحياة اليومية.

انطلاقا من التمييز السابق بين النوعين، الأسطورة والحكاية، يمكننا أن نتساءل:

إلى أي حد ينطوي نص «حمو ؤ نامير» في تكوينيته على محددات النوع الأسطوري؟

1 عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري، دار الحصاد، 1995، ص 50.

يبدو من خلال البناء العام ل«حمّو ؤ نامير» أنه نص سردي ينطلق من وقائع اجتماعية وقضايا نفسية وقيمية لها صلة وطيدة بحياة الإنسان الأمازيغي، سيأتي تفصيلها في ما بعد، ومن تم لا مجال للآلهة في بناء متن الحكاية، ولا مجال للإشكاليات الوجودية المرتبطة بمرحلة الإنسان الأولى: إشكالية الأصل، وقضايا المعرفة التفسيرية للظواهر الطبيعية. فرادة النص تكمن في مزاوجته بين الواقعي الذي ذكرناه، وبين العالم الآخر عبر استدعاء قوى فاعلة نورانية «ملائكة/ تينيرين» تتفاعل مع الشخوص الآدمية في بناء مسارات الحكاية، مع حرص السارد/ الراوي على أن تبقى الحدود الفاصلة بين العالمين واضحة في المادة الحكائية. ويمكن أن نبرر حضور هذه الكائنات النورانية أو الميتافيزيقية بتعبير فلسفي، باستفادة الحكاية من الخطابات والنصوص الأسطورية القديمة، وتوظيف بعض عناصرها، على اعتبار أن المخيال الأمازيغي، وغير الأمازيغي، حين ينتج نصوصا وملفوظات معينة، فإنه لا يفعل ذلك بمعزل عن التراكم الذي حصل في تاريخ إنتاج النصوص والخطابات خلال مسيرة الإبداع الفني والأدبي، سواء في زمن إنتاج الحكاية أو في الزمن السابق عنها.

وينسجم هذا الافتراض الذي نتبناه، أي إمكانية أن تكون حكاية «حمو ؤ نامير» نصا متفاعلا مع نصوص سابقة عنه/ أساطير قديمة، ينسجم مع بعض التصورات التي نظّرت لمفهوم النص وكيفيات تشكّله، ونعني بذلك تحديدا مفهوم الحوارية dialogisme عند ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine الذي يرى أن النصوص تكتسي طابعا حواريا تفاعليا، لا يسمح بأن تكون الملفوظات معزولة عن بعضها البعض. وفي هذا الصدد يقول: «ثمة ملفوظان متباينان، يجابه الواحد منهما الآخر، مع جهل كل واحد منهما بالآخر، ثم يكون عليهما أن يلمسا هامشيا نفس التيمة ونفس الفكرة، ثم ينخرطان في علاقة حوارية. إنهما في اتصال على أرض ذلك الموضوع المشترك وتلك الفكرة المشتركة»[1].

[1] Esthétique de la création verbale، M. Bakhtine, P 323 نقلا عن عبد السلام أقلمون، النص الروائي والتراث السردي، ط 1 س 200، الاحمدية للنشر، ص 30.

وبالرغم من ميْلنا إلى إدراج نص «حمو ؤ نامير» ضمن خانة الحكايات الخرافية، لانتفاء شروط الأسطورة في تكوينيتها، فإننا لا نلغي الفرضيات الأخرى التي يمكن إثارتها بخصوص النص. فقد يكون «حمو ؤ نامير» أسطورة تلاشت عبر الزمن، بفعل المؤثرات الدينية والثقافية التي طبعت المجتمع الأمازيغي في التاريخ، خاصة خلال العصر الوسيط.

كما يمكن أن تكون حكاية «حمو ؤ نامير» حكاية خرافية تشكّلت على أنقاض الأسطورة، أي أن تكون في أصلها أسطورة، فتحوّلت إلى حكاية خرافية فقدتْ معها الكثير من خصائصها الأسطورية. وقد تنبّه كلود ليفي ستراوس في قراءته لكتاب «مورفولوجية الحكاية» إلى الأهمية التي يعطيها فلاديمير بروب للبعد التاريخي في دراسات الخطاب الحكائي، مؤكدا «أن بروب بعد أن تبين التماثل المورفولوجي الموجود بين الخطاب الخرافي والخطاب الأسطوري، افترض وجود أسبقية تاريخية للأسطورة على الحكاية الخرافية، معتبرا أن الأولى هي أصل الثانية، وأن الثانية ليست إلا انحطاطا للأولى بعد أن فقدت طابعها الديني والقدسي عبر الزمن»[1].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن موضوع انتقال الأسطورة إلى الحكاية الخرافية، أو تلاشي شكل الأسطورة ليفسح المجال لنوع جديد متمثل في الحكاية، يُعدّ من القضايا التي لها صلة بتاريخ الأجناس والخطابات الأدبية، باعتباره مجال دراسة كيفية تَشكُّل الجنس الأدبي وتطوّره. ولعل في الكتابات الغربية الكثير من الاجتهادات النظرية والتحليلية التي يمكن أن يستأنس بها الباحث في الموضوع، لما لها من فائدة معرفية ومنهجية[2].

---

[1] سيميائيات النص الشفاهي في عمان، عائشة الدرمكي، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، كتاب نزوى الإصدار الثامن عشر أبريل 2013.

[2] نشير هنا على سبيل المثال إلى أعمال جان ماري شيفر J. M. Schaeffer خاصة كتابه: Qu'est ce qu'un genre littéraire، وكذلك جيرار جينيت G. Genette في كتابه «مدخل لجامع النص» .Introduction à l'Architexte

الحكاية والخطاب

تمظهرات الحكاية

من المعروف في الدراسات السردية، منذ إسهامات الشكلانيين الروس، أن العمل السردي يتخذ مظهرين اثنين: فمن جهة أولى، هو بمثابة قصة تحيل على وقائع وشخوص، إما متخيلة أو واقعية، أو مزيج من المتخيل والواقعي، وهو ما يطلق عليه الشكلانيون الروس المتن الحكائي. ومن جهة ثانية يتمظهر العمل السردي في صورة أخرى تسمى خطابا، ويراد بها طريقة تقديم السارد للقصة/المتن الحكائي، أي الكيفية التي يتعرف بها المتلقي على ما وقع في القصة، ويطلق عليه الشكلانيون المبنى الحكائي. يقول توماشوفسكي، أحد رواد الاتجاه الشكلاني، «إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة في ما بينها، والتي يتم إخبارنا بها خلال العمل ... في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»[1]. من هذا المنطلق، سنحاول بيان تجليات أو تمظهرات حكاية «حمّو ؤ نامير» باعتبارها نصا سرديا يحمل قصة وخطابا، مستفيدين في هذه المقاربة من المفاهيم والتصورات التي بلورها تزفيطان تودوروف في دراسته الشهيرة حول مقولات السرد الأدبي[2].

البنيات السردية

اعتمد الراوي في إعادة بناء حكاية «حمو ؤ نامير»[3]على السرد المقطعي، من خلال سرد الحكاية على شكل ستة مقاطع كبرى، يحمل كل مقطع عتبة دالة، تؤطّر محكي المقطع. يتعلق الأمر بعتبة العناوين التي تشترك في الإحالة على القوى الفاعلة التي تمثل بؤرة كل مقطع سردي:

---

1 توماشوفسكي في «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1 س 1982، ص 180.

[2] Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in Communications, Col. Points, Ed. Seuil, 1981.

نشير إلى أن هذه الدراسة ترجمها إلى العربية الحسين سحبان وفؤاد صفا، ونشرت في كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبي»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 2991/1، ط 1 س 2991، الرباط.

[3] اعتمدنا في الدراسة حكاية حمو ؤ نامير في صيغتها المطبوعة، التي نشرها عبد العزيز بوراس تحت عنوان «ؤميين ن حمو ؤنامير».

المقطع الأول: ؤ نامير خ تمزكَيدا / ؤ نامير في المسجد[1]

يقدم هذا المقطع الإطار العام الذي تنطلق منه الحكاية مركزا عل العوامل/ الشخصيات الفاعلة: الأم، ؤ نامير، الفقيه، تينيرين، داخل فضاءين واقعيين: البيت والمسجد. إطار سوسيو ثقافي يعبر عن رغبة الأم في تعويض الفراغ الذي حصل بعد وفاة الزوج، وذلك بالتشمير على ساعد الجد من أجل أن يملأ الابن هذا الفراغ، ويحقق طموح والدته. يلج الابن المسجدَ ويتفوق على أقرانه، مما يسعد الجميع. لكن واقعة تخضيب يد حمّو بالحناء من طرف تينيرين/ ملائكة سيقلب مسار الوقائع في اتجاه آخر يعاكس رغبة الأم، ويوتر العلاقة بينه وبين الفقيه الذي سيقترح عليه حيلة للوصول إلى تانيرت.

المقطع الثاني: ؤ نامير د تانيرت نس / ؤ نامير وزوجته تانيرت

نجحت الحيلة، واندهش حمّو لجمال تينيرين، فاستطاع إقناع إحداهن بالبقاء معه، بعد القبول بشروطها. انقطع حمّو عن التعلم في المسجد، الأمر الذي آلم والدته كثيرا وفشلت في ثنيه عن ذلك. بعد ولوج حمّو غمار الحياة ونجاحه في كسب قوت يومه، نفّذ وعده لتانيرت، فبنى لها منزلا بسبْع غرف، وأسكنها فيه، وبدأت تظهر عليه علامات الرجولة والنجاح في الحياة، الشيء الذي سرّ والدته، خاصة وأنه يكرمها، دون أن تعلم بزواجه من تانيرت.

المقطع الثالث: ؤ نامير د ماس / ؤ نامير ووالدته

سافر حمّو في رحلة صيد لاستجلاب لحم الغزال استجابة لرغبة الزوجة. ولما عاد

[1]مؤسسة المسجد لها وظائف متعددة في الوسط التقليدي الأمازيغي. فبالإضافة إلى كون المسجد مكانا لإقامة الصلوات، فإنه أيضا مؤسسة تحتضن الفقيه الذي يحتكم إليه الناس في قضايا الدين والدنيا كذلك. وهو أيضا مكان للتعليم والتكوين يتلقى فيه المتعلمون تكوينهم الأولي والأساسي في حفظ القرآن والمتون اللغوية والدينية وغيرها. لمزيد من المعطيات حول الحياة الدراسية في المساجد والجامعات التقليدية بمنطقة سوس، يراجع: أبو القاسم الخطير،ssi brahim aknku، 2010، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط.

من الرحلة، وجد أمَّه قد اكتشفت سرّه، بمساعدة الديك الذي أرشدها إلى مكان مفاتيح المنزل. والأدهى أن الأم لم تتحمّل الوضع، فأساءت إلى تانيرت المفجوعة بكشف السرّ، وألحقت بها الأذى، فما كان منها إلا أن طارت نحو السماء، تاركة زوجها يعتصره ألم الفراق. ازدادت معاناة حمّو، وساءت أحواله فندمت أمه على فِعلها، فقرر الخروج في رحلة جديدة، لكن هذه المرة بحثا عن تانيرت.

المقطع الرابع: ؤ نامير د ئكَيدر / ؤ نامير والعُقاب

جهّز حمّو حصانه للرحلة وتاه في الدنيا بحثا عن زوجته تانيرت، إلى أن التقى بشيخ عجوز فدلّه على العُقاب بعد أن رقّ لحاله. لم يكن الوصول إلى العُقاب وإقناعه برغبة حمّو أمرا سهلا. وما أن استجاب العُقاب حتى اشترط ذبح الحصان، رفيق حمّو في رحلة التيه، كي يقتات من لحمه في مهمته الجديدة. أقدم العاشق على تحقيق شروط العُقاب متشوقا إلى لحظة السفر على ظهر العُقاب نحو السماء.

المقطع الخامس: ؤ نامير خ ويس سا ئكَنوان/ ؤ نامير في السماء السابعة

حمل العُقاب حمّو إلى السماء السابعة في رحلة شاقة ومتعبة. وبعد مسار من المعاناة والتشويق، التقى حمّو بزوجته تانيرت وابنهما الذي كانت حاملا به قبل مغادرتها الأرض. استأنف المعشوقان حياتهما من جديد في رغد من العيش في السماء السابعة منغمسين في عوالم العشق والحب المفقود. وكعادة تانيرت اشترطت على زوجها أن لا يرفع صخرة تغطي ثقبا يطل على الأرض.

المقطع السادس: ؤ نامير خ لعيد ن تفاسكا/ ؤ نامير يوم عيد الأضحى

حرص ؤ نامير على الالتزام بشرط زوجته إلى أن حلّ يوم عيد الأضحى حيث تذكّر أمَّه، فارتبك حاله، ولم يقو على مواجهة ما استدعته ذاكرته. في تلك اللحظة

قرر حمّو أن يخل بشرط الزوجة، فرفع الصخرة وارتمى من الثقب مستجيبا لصوت والدته التي كانت تناديه، لعله يؤنس وحدتها ويعيد لها بصرها، ويذبح أضحيتها. في رحلة العودة، تحوّل حمّو إلى قطرات دم، إحداها سقطت على الأم فأعادت لها بصرها، ومع ذلك لم تكن العودة بهذا الشكل سوى مرحلة أخرى من المعاناة والألم للأم وللزوجة معا.

يضعنا المقطع الأول أمام الحكاية النواة التي ستتولد عنها حكايات أخرى تختزلها عنونة المقاطع. بمعنى أن حكاية «حمو ؤ نامير» تنطلق من خبر/ بنية سردية بسيطة، تشكّل النواة المركزية للأفعال السردية اللاحقة:

البنية السردية النواة

[الأم تأخذ ابنها الوحيد حمو إلى المسجد قصد التعلم. علامات النباهة والنبوغ، بالإضافة إلى الجمال، تجعله محط اهتمام الجميع. لكن معاناته ستبدأ بمجرد أن لاحظ الفقيه علامات الحناء على يده].

حكاية ؤ نامير وتانيرت

↓

حكاية ؤ نامير ووالدته

↓

حكاية ؤ نامير والعُقاب

↓

حكاية ؤ نامير في السماء

↓

حكاية ؤ نامير يوم عيد الأضحى

لقد انتقلت الحكاية من مجرد بنية بسيطة إلى بنية مركبة عبر ما يسمى في الدراسات السردية ب «التوالد الحكائي»، حيث استدعت البنية النواة جملة من الأحداث، والوقائع الجزئية والتفصيلية التي ترسم فعل السرد وتحولاته عبر الزمن والفضاء. هكذا جاءت الحكايات/ المقاطع الخمسة لتوسّع حكاية حمّو المتعلم الذي عانى بفعل جماله الساحر (سحر الفتيات في الأرض، كما سحر الملائكة في السماء)، وتُدمج أفعالا سردية أخرى ترسم مسارات تفاعلية مع مجموع العوامل والقوى الفاعلة في البناء السردي العام للحكاية: تانيرت، الأم، الحصان، العُقاب، الابن...

وإذا نظرنا إلى منطلق الحكاية من خلال المقطع الأول، ومنتهاها من خلال المقطع السادس، سنجد أن المقطعين معا يموقعان أفعال الحكاية ومادتها في نسق سردي تؤطره وتحُدّه حالتان، **حالة بدئية وحالة نهائية**، تنطويان على وضع درامي سببه الإحباط وخيبة الأمل:

الحالة البدئية

[أمٌّ لا تملك سوى ابنها الوحيد حمّو. تحمّلَت المتاعب من أجل تربيته وتعليمه، وكل طموحها أن تراه مستقبلا في موضع أبيه المرحوم ومكانته.

«تمضي فلاس تيميمين ؤلا تيمرزيگين ... ئعزّا باهرا دارس ... تمّاغ فاد د ئنكر تينّوكرا عدلنين... باش كودنّا ئمقّور أ فلاّس ياسي دّرك، يال ّسرس خكلّي س تّ ئنّ ئكّا باباس أر ت ئسكار نخ ؤگّار»(ص *11، 12*)].

الحالة النهائية

[أمّ تنتهي طموحاتها وأمانيها نهاية مأساوية، وتنهار كل توقعاتها الإيجابية. فبعد رحلة طويلة من العمر (جسّدتها وقائع المقاطع السردية، من 2 إلى 5)، وفي لحظة الضعف والعوز التي تعيشها الأم، ها هو الابن بدل أن يحقق طموح والدته يتحول إلى نبع للمأساة. سقط من السماء السابعة فمات، ومع موته مات الأمل في نفس الأم.

نهاية عبرت عنها الأم المكلومة قائلة:

«ئمّوت ؤمزووكَ ن تايري.. ئمّوت ييوي.. ئموت حمّو ؤ نامير.. أر سرس تقّلخ أ يّي د ياضو خ ئكَيّ ن واكال، ها ئدامّن نّس ئكَنوان أد د سْري كّان..»(ص *61*). وأنهى السارد كل أمل في العودة، مغلقا الحكاية بقوله: «من غاسّفانّ أ كَيس تقّنض، ئصحو دارس ئس ئمّوت ييويس حمّو ؤ نامير» (ص *61*)*]*.

تعكس الحالتان المرصودتان أعلاه، برنامجا سرديا خاصا بالأم، بوصفها عاملا فاعلا في بناء الحكاية، برنامجٌ انطلق من لحظة الانتشاء بالأمل المعلق على الابن، وما توحي به علامات التفوق البادية عليه من مستقبل مفرح للأم. وهو الأمر الذي ولّد أفقا للتوقع ينطبع بكل دلالات النجاح وسمات الفرح. لكن سرعان ما انتهى البرنامج السردي إلى الفشل، بفعل القوى المعاكسة التي تأبى الانصياع لرغبة الأم وطموحها. هكذا إذن تتأسس الحكاية في مجملها، ومن خلال نظامها العاملي العام، أخذا بعين الاعتبار حالتيْ البدء والنهاية، على قيمتين متضادتين: النجاح # الفشل. ويمكن توصيف هذا البرنامج من خلال الترسيمة الآتية:

ع المرسل ← ع الموضوع ← ع المرسل إليه
(وضع الأم)   (النجاح)   (الإبن حمو ؤ نمير)
↑
ع المساعد ← الذات → ع المعاكس/المعيق
(الفقيه)   (الأم)   (تانيرت/العشق)

البنيات الدلالية

سنركز في هذا المستوى على استخلاص البنيات الدلالية التي تقوم عليها حكاية «حمّو ؤ نامير»، في صيغتها المطبوعة (عبد العزيز بوراس)، انسجاما مع المسار الدلالي العام الذي ينتظم الحكاية، والذي يتولد من خلال تراكمات لوقائع وحالات، بدءا من الاستهلال ومرورا بالتحولات التي طبعت أفعال الشخصيات/العوامل ومواقفها، وما نتج عن ذلك من علاقات (بمختلف أنماطها) ثم وصولا إلى وضعية النهاية.

إن المقاطع الكبرى المشار إليها سالفا تمكّننا من تصور البناء العام لدلالة الحكاية ومادتها الحكائية، وفقا لثلاث مراحل:

مرحلة البدء ←	**مرحلة التحول** ←	**مرحلة ما بعد التحول**
(الحالة البدئية) ↓	↓	**(الحالة النهائية)** ↓
استهلال الحكاية (استقرار الأحداث) ↓	**ثنايا الحكاية (تصاعد التوتر)** ↓	**استعادة الاستقرار** ↓
توتر واضطراب (فقدان التوازن)	**البحث عن الاستقرار والتوازن**	**نهاية مفجعة (حمّو والأم)**

1- **مرحلة البدء:** وتشمل استهلال الحكاية، وما يرتبط به من حالة استقرار على مستوى الأحداث وانسجام في العلاقات (اطمئنان الأم على ابنها حمّو، واندماجه الإيجابي في فضاء المسجد، وانخراطه الفعال في مشروع تحقيق طموح الأم). إلا أن ظهور قوى فاعلة أخرى (تينيرين) في مسار البطل «حمّو» سيوقف مسار الاستقرار والتوازن اللذين ميزا حياة البطل في بداية الحكاية، لتنفتح سيرورة الوقائع على لحظة مختلفة طابعها التوتر وفقدان التوازن (تعرُّض حمّو للإساءة والاعتداء من طرف

الفقيه، بسبب يده المخضبة بالحناء).

2- مرحلة التحول: قوامها مجموع الوقائع التي تلت لحظة التوتر الأولى، وتنامت عبر التراكم الحاصل في مسارات شخصيات الحكاية وقواها الفاعلة (انقطاع حمّو عن المسجد؛ زواجه من تانيرت؛ توتر علاقته بوالدته؛ اعتداء الأم على تانيرت؛ صعود تانيرت إلى السماء؛ هجرة حمّو وتيهه بحثا عن تانيرت؛ وصول حمّو إلى السماء السابعة ...). ينطوي هذا المسار التراكمي للأحداث على بنيتين دلاليتين كبيرتين:

أ. بنية الغرام

ب. بنية التغريب/الهجرة:

أ. بنية الغرام

تُعد بنية الغرام أو العشق أو الحب، بنية كونية في سجلات الحكايات الشعبية، تشترك فيها معظم النصوص الحكائية في الثقافات الإنسانية. وتُمثل حكاية «حمو ؤ نامير» نموذجا مجسِّدا لهذه البنية على غرار الكثير من الحكايات الأمازيغية. يتبدى فيها الغرام وكأنه البنية المهيمنة على جل أفعال الشخصيات المحورية، حيث استأثرت بالمتن الحكائي بشكل يجعلها بؤرة الأحداث ونواتها الأساس. تبدأ التجليات الأولى لهذه البنية في الأوصاف التي أسبغها السارد على شخصية حمّو، والتي جعلت الجميع يعْجَب به، وفتيات القرية يغرمن بجماله ويتنافسن للظفر به:

«ئكًا حمو ؤ نامير أعزريي ف تلاّ تيسنت، ييري ت وول، س وافولكي لّي ياس ئفكا ربي، كولّو تيعيّالين ن لموضع، ؤر ئكّي أوال نسنت أ بلا نتّان، كولدّ يات تمّاغ أ س تّ ييري، ئخ توفا أ س تّ ئتاهل، تكَ أس تامغارت. خكانّ أف سرس تّقْلنت خ ئماون ن تكَمّا، أركيخ ئزري س تمزكَيدا، أر نّ سرس تّاكَانت خ تيستغين ن تيكَورا، نخ نّ أكّ سرس فّوغنت، ئرينت أ سرسنت ئساول» (ص *13-14*).

وينتقل السارد إلى تمطيط البنية بشكل يجعل قيمة الغرام /العشق ومعانيها تنمو بشكل متصاعد وفي جو غرائبي، حيث أدْخل في الحكاية عناصر أخرى وقعت في غرام البطل حمّو، لكنها من عالم آخر غير عالمنا المحسوس، إنها الملائكة/ «تينيرين» التي لم تسلم بدورها من سحر البطل وغوايته. وبدخول هذه الكائنات الملائكية، يكون السارد فتح شُقّا جديدا في السرد يقتحم عبْره فضاء مغايرا يحتمل أن يكون حافلا بالغرائبية، يكمن المشهد الأول فيها في هبوط الملائكة كل ليلة من أجل تخضيب يد حمّو بالحناء. ملائكة يطفحن نورا وجمالا، أُغرمن بالفتى، يأتينه وهو في عِزّ نومه للتملي بالسر النوراني الكامن في خلقته وفي خُلقه، ويرسمن وشوما على يديه دلالة على حبهن له،كما في إحدى الليالي:

«ؤر ئكّي يات، ها سمّوس تينيرين كشمنت د فلاّس خ تالكوكت، س وافولكي لّي ياسنت ئفكا ربي، ئفاو ؤحانو زون د أزال .... كَيورنت تينيرين، برّمنت أس، ضينت د لحنّا، أر أس ت غمّانت، بدونت أس خ ؤفوس أزلماض، كولد يات د غيلّي كَيس تحبّا» (ص *19-20*).

ولم يجد الفقيه، بدوره، بدّا من أن يكشف عن إعجابه بجمال البطل وقدرته على أسْر الكائنات الآدمية والملائكية:

«... ءاشكو توكَتّ ن وافولكي لّي ئفكا ربي ئـ حمّو ؤنامير، ئزضار أد تنت د ئزّوكَز خ ويس سا ئكَنوان، ياوي تنت د أر دارس» (ص *16*).

فبالرغم من أنه عنّف الفتى حمّو حين اكتشف الحناء بيده، عاد لتصحيح الوضع بما يشبه الاعتذار لمّا اعترف بأن الوشوم المرسومة بالحناء يستحيل أن تكون من فعل البشر، ومن ثم تبقى فرضية المخلوقات الملائكية هي الراجحة على كل الفرضيات الأخرى:

« ... ئغي د طّالب ئفاسّن ن ؤ نامير، ئفسر تن، أر ئتّومّال خ ئكلانن لحنّا لّي س

غمان... ياف نّ خ دار ئخف نّس ئزد ئس ؤر ئزضار حتّى يان ؤفكّان أ ئرشم زون د نتّني، ئنّا د ئخف نّس: ؤر راد كَين ئكلان أد ن لحنّا أبلا وين تينيرين ن ئكَنوان» (ص *15-16*).

«هاتي ئصحا ووال نّك أ حمّو ؤ نامير.. أشكو ؤفيخ نّ س ؤسمّوقل ئنو، ئزد تينيرين أد د ئتّكَيزن خ ئكَنوان كرا ئكَاتّ تادكَات، أر أك غمّانت لحنّا..» (ص *16*).

وسيبلغ الغرام ذروته حين يقع البطل حمّو في أسر إحدى الكائنات الملائكية التي زرنه ليلا، كانت غاية في الجمال شكلا ومضمونا، لا نظير لها، فيطلب الزواج منها والبقاء معه على هذه الأرض:

«تيسّ سموست نتّات أ ئكَران، تكَا يات تافروخت ؤر ئلين أناو،خ تيدّي د زّين د وافولكي .. ئشقّو فلاّس أد أس ئرزم، د أد ديدس ئنكَيري، ئساول د ئنّا ياس: كمّي ؤر راد أم رزمخ، ؤلابضيخ ديم، ريخ كَيم أد ديدي تيليت خ ئكَي ن دّونيت، تاهلخ كم، تكَت ئيي تامغارت» (ص*21*).

وفي إطار ثنائية المزج بين الواقعي والغرائبي، بالغت الحكاية في اختيار معشوقة البطل من عالم الملائكة، تماما كما تبالغ حكايات أخرى من قبيل ألف ليلة وليلة، في نسبة المحبوبة إلى عالم الجنّ. إنه اختيار يؤشر على أن المسار السردي للمحبوبين سيدخل متاهات الإثارة والاستغراب، خاصة وأن العشق القائم بين حمّو الإنسان وتانيرت الملاك حب طاهر وعفيف، سينتهي بهما في المسار الأول إلى الزواج:

«... لّيخ ئسفلد ئـ شّروض نس، ئفك أس لعاهد ن ربي فا تّن ئسّوفو، تفك أس وايّاض، ئسنموقور أفوس نّس د وينّس، نشيبّيكن ئضوضان، كَالّن أد قومون ف غونشكّان، أرد ياوي ربي ما ئفكا...

ئزّري ؤ نامير د تانيرت نس سين ئسكَاسن، فغن مناو ؤسفان، لسان كَيس ئنكَراتسن، سمركسن أضان دئزاليون، سمنيكَيرن ئكَنوان د واكال، أيليخ ئسوا ؤل خ

واياض، كّسن تاغوفي ن تايري خ كَراتسن» (ص*22-25*).

إن الحب والغرام باعتبارهما بنية أصيلة في الحكاية، جعل السارد يقدّم بطله مغرما ومغرما به يرجّح موضوعه/قيمته على كل شيء، على استكمال مساره التعليمي (عدم تحقيق رهان الأم)، بل وعلى المواضعات الاجتماعية والثقافية والقيمية التي تقتضي احترام اختيارات الأبوين، والحرص على كسْب عطفهما بالإذعان لما يمليانه على الأبناء. هنا يثور البطل خارقا هذا النظام، مستبدلا به حبَّ تانيرت والوقوعَ في غرامها. وبما أن حمّو تجاوز المألوف وقرر خوض مغامرة الزواج من كائن روحاني، ضد إرادة والدته، فإن مساره داخل الحكاية لن تتولد عنه سوى لحظات من التوتر ستدفع به في نهاية المطاف إلى إعلان التحدي والإصرار على تحقيق موضوعه. من هنا ستظهر بنية أخرى رديفة لبنية الغرام، إنها بنية التغريب/الهجرة.

ب. بنية التغريب/الهجرة:

بنية التغريب من البنيات الدلالية التي تحضر بقوة في معمارية المتن الحكائي للحكايات الشعبية والخرافية في معظم سجلات الحكي لدى الشعوب. فكلما حضر الحب والغرام إلا وجاء التغريب/الهجرة كبنية ملازمة له، باعتبارها بنية تفسح المجال لمغامرات البطل غير المحسوبة في سبيل الوصول إلى محبوبته/تحقيق الوصال، مع ما يعنيه ذلك من مسار تشويقي يرافق حركة التغريب، ممتلىءٍ بالوقائع الدالة على معاني الهيام والتحدي والمغامرة...

وحكاية ؤ نامير لا تخرج في بنياتها الدلالية عما أشرنا إليه. فالإساءة التي تعرّضت لها تانيرت من طرف والدة حمّو جعلتها تقرر الهروب نحو موطنها الأصلي، السماء السابعة، بحثا عن الاستقرار والأمن اللذين افتقدتهما في بيت الزوجية على هذه الأرض. عن هذا الهروب سيتولّد مسار سردي جديد لحمّو البطل، يبدأ بقرار التغريب بحثا عن محبوبته/زوجته تانيرت، وينتهي بالوصول إلى تحقيق موضوعه. وبين

الانطلاقة والوصول جرت وقائع مطبوعة بالغرائبية، ما دامت رحلة التغريب تتم في زمان وفضاء غير واقعييْن. فبعد أن يئس حمّو من وضعه، وتيقن أن لا سبيل إلى استعادة تانيرت إلا بالهجرة والتيه بحثا عنها، قرّر توديع أمه، باعتبار هذا الوداع سيشكّل حافزا نفسيا على نجاح التغريبة، فجهّز حصانه في رحلة تيهٍ تذكّرنا ببداية رحلة البطل «دون كيخوتي»:

«خ يان واسّف يوفا نّ غونشكّان، ؤ راد ت ئسّلكم ئـ مان.. لّيدّ أزكّا ئنكر زيكّ صباح، ئكَ تاريكت ئـ وايّيس نّس، ئغر د ئـ ماس ئنّا ياس:

- أمصيفيد ئكّا وين ربّي، غانذ أ ف ريخ أد ديم مصيفيدخ أ ييمّ... أشكو ريخ أد مودّخ، ؤر سّينخ ئس راد د أضوخ نيخدّ ؤهو؟ ريخ أد فّوغ، كَخ أمالآي، فكخ ئـ تميزار أر تّلولويخ ... ئريخ أد سيكَيلخ ئـ ما ئيي ئسّلكامن ئـ ويس سا ئكّنوان، نيخ زدغّ خ تاكّانت د وايلالن، أرد ئليخ لارياش ما ئيي سرس ئسّاقلاين» (ص *35*).

لقد تضافرت مجموعة من العوامل في هذا المسار السردي الجديد، لمساعدة البطل في تغريبته ولتحقيق رغبته، فالأم شجّعت ابنها حمّو على التغريب/ الرحلة وإن كانت رافضة لموضوعه، فحالة المأساة التي آل إليها ابنها، ونحالة جسده بسبب فقدانه لتانيرت وكثرة بكائه عليها، جعلها تقبل بأخف الضررين حفاظا على صحة ابنها وسلامته، لذلك لم تملك من الأمر إلا أن تبادله الدموع، وتودّعه في مشهد مريع:

«... ماس لّي ؤر ئرين غنشكّ أنّ، ولاينّي .. ماد دارس ئلاّن أد ت تسكر؟ غانّ أف نشابّاكن، برّمن د ئغالّن ف ئنكَراتسن، أر تّمصيفيدن..» (ص *36*).

بعد انطلاق رحلة التغريب، ستظهر شخصية جديدة في مسار البطل. شيخ هرم، سيكون عاملا مساعدا على تحقيق الرغبة، فيدلّه على العُقاب الذي سيتكفّل بحمْل حمّو إلى حيث يريد. وفي هذه اللحظة السردية بالذات، سيتغيّر وضع الحصان، لكن دائما في إطار كونه عاملا مساعدا للبطل، حيث سينتقل من حامل لحمّو في رحلة

التيه إلى عامل محفّز على استمرار الرحلة، لكن هذه المرة عبر حامل آخر هو العُقاب (سيذبح الحصان ليصبح طعاما ومؤونة للعُقاب يقتات منه في طريقه إلى السماء).

وفي محطة الوصول (السماء السابعة) ستظهر خادمة تانيرت بوصفها عاملا مساعدا على تحقيق البطل مبتغاه/ الوصول إلى محبوبته. وهكذا ستنتهي الرحلة في مرحلتها الأولى إلى امتلاك البطل موضوعَه، حيث تواصل مع محبوبته/ زوجته، وتعرّف على ابنه، واستمتع بما في هذا الفضاء من خير وأنعام. إلا أن هذه النهاية لم تكن سوى بداية لتغريبة / رحلة أخرى جديدة لا نهاية لها، رحلة العودة إلى الأرض لكن بنهاية مأساوية تنفتح على آفاق تأويلية عديدة:

تغريبة البطل حمّو ؤ نامير

لحظة الانطلاق الأولى	الحصان	←	المساعدة على خوض غمار الرحلة
	الأم	←	التحفيز النفسي والسيكولوجي
	الشيخ	←	المساعدة على الوصول إلى الموضوع
	العُقاب	←	حمْل البطل إلى موضوعه
لحظة الوصول الأولى	الخادمة	←	المساعدة على الوصول إلى تانيرت
لحظة الانطلاق الثانية	الثقب	←	المساعدة على رؤية الأم وسماع ندائها
	صوت الأم	←	التحفيز على العودة إلى الأرض
لحظة الوصول الثانية	قطرة الدم	←	تفريج كربة الأم
			موت البطل واندثاره

3- مرحلة ما بعد التحول: تتسم هذه المرحلة باستعادة البطل لحالة الاستقرار، بعد التضحيات الجسام المتمثلة في تغريبته التي حفّتها مجموعة من المغامرات والأخطار بحثا عن تانيرت. ففي الظاهر يبدو مسار السرد متجها نحو تجاوز التوتر الذي لازم حياة البطل، خاصة في موضوع علاقته مع تانيرت، بعدما وصل حمّو إلى

معشوقته واندمجا معا في هذا العالم الجديد/ الغريب الذي يوحي كل شيء فيه بالسعادة والاستقرار، عالم يستوعب الأسرة الصغيرة الململوم شملها: الزوج والزوجة والابن، ولا مجال فيه لعوامل التوتر واللاستقرار.

لكن في حقيقة الأمر، لم يكن الاستقرار هنا سوى عملية تجسير للعبور إلى اللحظة الحاسمة، لحظة الكشف عن المشاعر الجوّانية الكامنة في عمق البطل ووجدانه تجاه أمه. إنها اللحظة التي ستعيد التوتر إلى بنية العلاقة بين حمّو وزوجته، بعد أن رفلا في نعيم السماء وأشبع كل واحد منهما شغفه بالآخر، بالشكل الذي يخلق توقّعا لدى المتلقي بنهاية سعيدة للحكاية. إن عودة حمّو إلى الذاكرة ستدفع بالأحداث في اتجاه نهاية درامية غير التي مهّدت لها لحظة اللقاء بالمعشوقة، والذاكرة تعني العودة إلى الطبيعة التي جُبل عليها الإنسان، وهي التي تميزه عن غيره من الكائنات. هكذا فتحت الذاكرة الباب لخروج البطل من حالته المفصولة عن الواقع، وجاء صوت الأم يوم عيد الأضحى لينتزعه من حُلم لا مجال لتحققه إلا في عوالم الخيال. إن العودة إلى الذاكرة، وسماع صوت الأم ،كانا كافيين لرسم مسار جديد لشخصية حمّو ؤ نامير، انتهى به نهاية مأساوية مفتوحة لكل قراءة وتأويل.

بنية العلاقات بين الشخصيات

سنركز في تحليل العلاقات بين الشخصيات والقوى الفاعلة داخل حكاية «حمو ؤ نامير»، على المحمولات التي تدل عليها العلاقات المحتملة في الحكاية، والتي سماها تودوروف محمولات القاعدة Prédicats de base في الدراسة المشار إليها. وننطلق من مسلّمة أن مجموع العلاقات التي تتأسس عليها الحكاية عموما، يمكن اختزالها صوريا في ثلاثة محمولات أساسية:

علاقة الرغبة

علاقة التواصل

علاقة المشاركة

إننا إزاء ثلاثة محاور تتوزع وفقها أنواع العلاقات الأساسية ومحمولاتها بين الممثلين في المتن الحكائي ل «حمّو ؤ نامير»:

محور الرغبة: ويتجسّد في معظم شخصيات الحكاية وقواها الفاعلة. فالرغبة تحضر في علاقة الأم (والدة البطل حمّو) بموضوعها (نجاح الإبن في المسجد/ تعويض الأب)، وفي علاقة الفقيه بحمّو(الرغبة في المساعدة)، وفي علاقة الفتيات بالبطل (رغبة الفتيات في تفاعل حمّو معهن وإعجابه بهن/ الزواج)، وفي علاقة حمّو بتانيرت (الرغبة في الزواج)، وفي علاقة العُقاب بحمّو (الرغبة في المساعدة). وتبقى بنية الحب أو الغرام البنيةَ التي تعكس أبهى وأجلى تجليات الرغبة وتمظهراتها في شبكة العلاقات التي تصل البطل حمّو ببقية شخصيات الحكاية. ويمكن صَوْرنة هذه العلاقات في الخطاطة الآتية:



محور التواصل: يتحقق هذا المحور من خلال مفهوم «المسارة». فالفقيه يأتمن البطل على خطة اكتشاف أمْر «تينيرين» (مشروع البحث عن سرّ طلاء يد حمّو بالحناء). وتانيرت تأتمن حمّو على سرّ زواجهما/كتمان الزواج. كما تأتمنه أيضا على سر الصخرة التي تغطي الثقب (الثقب الذي يطل منه أهل السماء السابعة على الأرض).

محور المشاركة: علاقة المشاركة تصبّ بشكل آلي في خدمة المحور الأول الخاص بعلاقة الرغبة. وتتحقق المشاركة عن طريق «المساعدة»، حيث يساعد الفقيه الأم في تحقيق رغبتها، ويساعد العُقاب البطل في استرجاع موضوعه. كما نجد خادمة تانيرت

في السماء السابعة تساعد حمّو على الوصول إلى محبوبته، والثقب يساعد حمّو على الهبوط إلى الأرض...

إن هذه المحمولات الثلاث وما تنطوي عليه من علاقات أساسية (الغرام/الحب، المسارة، المساعدة) في بنية الحكاية، يمكن أن تتفرع عنها علاقات أخرى بموجب قاعدتيْ الاشتقاق،كما يتصوّرها تودوروف، قاعدة التقابل وقاعدة المطاوعة. فبناء على قاعدة التقابل يكون لكل محمول من المحمولات السابقة محمول يقابله:

الرغبة ← الحب/الغرام ≠ الكراهية

التواصل ← المُسارّة ≠ إفشاء السرّ

المشاركة← المساعدة ≠ المعارضة

ففي مقابل محمول الحب أو الغرام في مستوى محور الرغبة، نجد محمول الكراهية، متمثلا في موقف الفقيه من حمّو جراء ما لقيه من عقاب بدني ونفسي من طرفه؛ وفي موقف الأم من تانيرت (تانيرت تعرّضَت للإهانة من طرف الأم بسبب اختطافها / زواجها من ابنها حمّو).

ومقابل محمول المُسارّة على مستوى محور التواصل، نجد محمول إفشاء السر المتمثل أساسا في إفشاء سر زواج تانيرت من حمّو ووجودها في بيته الجديد. وبسبب ذلك ستتخلى تانيرت عن حمّو صاعدة إلى السماء عقابا له.

وفي مقابل محمول المساعدة على مستوى محور المشاركة، نجد محمول المعارضة أو المعاكسة، متمثلا في تانيرت التي حالتْ دون المساعدة على تحقيق رغبة الأم؛ وفي حيلولة الأم دون تحقيق رغبة تانيرت وحمّو وعدم مساعدتها على ذلك ...وهكذا يتم توليد محمولات وقضايا غير معبَّر عنها من خلال محمولات تفصح عنها أفعال الحكاية وملفوظاتها، فالعبارات الدالة على الحب مثلا، تضمر وراءها عبارات دالة على محمول الكراهية ...

وبناء على قاعدة المطاوعة، أو قاعدة الانفعال كما يسميها تودوروف، التي تقضي بأن يكون لكل فعل حكائي فاعل ومفعول به:

فالأم راغبة في رؤية ابنها حمّو عالِما له مكانة في المجتمع، وهي مرغوب فيها وفي موضوعها من طرفه لولا تدخّل العوامل المعاكسة (تينيرين)؛

والأم راغبة في تملّك ابنها وحبه، وهي في الآن نفسه مرغوب فيها من طرفه، بدليل عدم مقاطعته إياها رغم ما صدر عنها من إساءة في حقه وفي حق زوجته تانيرت؛

وتانيرت راغبة في حمّو مغرمة به، وهي أيضا مرغوبة من طرفه، ولذلك توجت رغبتهما المتفاعلة والمتبادلة بالزواج ...

و«يستند تودوروف في تشغيل هذه القاعدة إلى مبدأ لساني، فكل فعل له فاعل ومفعول به. لهذا يتعامل الكاتب مع كل المحمولات باعتبارها أفعالا متعدية. وهكذا نستطيع من هذا المنطلق تحديد العلاقة الانفعالية المتولدة من هذه المحمولات:

فالذي يحب ← يكون محبوبا

والذي يُسرّ ← يتلقى سرّا

والذي يساعد← يتلقى المساعدة»[1]

ويبقى أن العلاقات المتولدة عن المحمولات السابقة وقواعدها الاشتقاقية تحتاج إلى الكشف عن حقيقتها ومدى صدقيتها أو زيفها، من خلال رصد انتمائها لما يسميه تودوروف الكينونة etre أو الظاهرparaître، أو الكائن والظاهر. ولنقف على العلاقتين المركزيتين في الحكاية:

علاقة حمّو/ الأم

علاقة حمّو/تانيرت

[1] عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 1 س 2010، ص 141.

علاقة حمّو بالأم: إنها علاقة تبدو في ظاهرها متوترة، بسبب ممانعة الأم ومعاكستها لتحقيق رغبة ابنها حمّو، متمثلة في الزواج من تانيرت والاستمرار معها في عش الزوجية بالجوار مع بيت الأم. وبالرغم مما يظهر من اضطراب وتوتر في هذه العلاقة، إلا أنها في حقيقتها وفي عمقها علاقة حب وطاعة، بما ينسجم مع الطبيعة الإنسانية (الأمومة والبنوّة). وتُستنتج حقيقة هذه العلاقة من ثلاثة مواقف أساسية:

- موقف الندم (ندم الأم على إساءتها لتانيرت وعلى ماسبّبته لابنها من معاناة جراء ذلك) الذي عبر عنه السارد في الملفوظ الآتي:

«ئزّري ئمالاسّ، ويس سين، أر أيّور، لحالت نس ئس أر تّزاياد، أيلّيخ ئمدا ييسديد زون د أكشّوض ... تيكصاض سرس ماس، تيكَراز تّ ف ماد تسكر ئـ ئمغارت نس، أيلي ختن تسمّنكَارا، تبضو تن، أر كا سول تسّرجو أد أس د تاضوتانيرت نس، نيخ تّ ئتّو، باش أد د ياضو س لحالت نّس، ياويتّ خ تاووري نس خكلّي س تّ ئنّ ئكّا» (ص *33-34*).

- الموقف الشعوري والوجداني للأم وابنها لحظة قراره الهجرة بحثا عن الزوجة تانيرت، حيث فاضت المشاعر الإنسانية معبّرة عن حقيقة العلاقة بينهما. ففي لحظة الوداع انهمرت دموع الطرفين، واستسمح حمّو أمه طالبا منها الدعاء له وأن تحفّه برضاها:

« ... غيلاد ؤر أم ضالبخ أبلا أ ئيي تسامحت، تفكت ئي رضا ئمّن أر ئي تّدعوت ... ؤر د ئكمّيل تاكَوري ئكَران خ واوال نس، أيليخ د بّاقان ئمطّاون خ والّن ن ماس خد نتّات ... غانّ أ ف نشابّاكن، برّمن د ئغالن ف ئنكَراتسن، أر ئمّصيفيدن» (ص *36*).

موقف العودة إلى الأم. فبعد أن تذكّر أمّه ساءت أحواله، فقرر حمّو الإخلال بشرط تانيرت (خرْق الاتفاق)، برفع الصخرة التي كانت على الثقب ثم الإطلال منه، غير مبال بما يمكن أن يترتب عن ذلك من معاناة لتانيرت، مردّدا بصوت أعلى أنْ حانَ

الأوان للعودة إلى الأم، فلا شيء يستحق أن يكون أولى منها إلا الله. هكذا خاطب أمَّه:

« ها ئي نّ دارم أ ئمّي. ؤر كم د داري ئزوار يان أبلا ربّي» (ص *59*).

علاقة حمّو بتانيرت: من حيث الظاهرُ، تبدو العلاقة بين الشخصيتين علاقة حب وغرام، جسدتها التضحيات التي تكبّدها كل طرف، وخاصة حمّو، من أجل الظفر بالآخر، والانتهاء بالزواج، حيث يتملّك كل منهما الآخر في بحبوحة من النعيم، كما هو الحال لمّا انتهت رحلة الزوج بحثا عن زوجته، ليعثر عليها في نهاية المطاف، فتتحول المعاناة والمشاق إلى سعادة واستقرار. لكن هل كانت تلك حقيقة العلاقة بين حمّو وتانيرت، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد علاقة ظاهرُها الانسجام وباطنُها التنافر؟ إن انجذاب حمّو نحو أمه، وقراره الهبوط بحثا عنها، مخلّفا وراءه تانيرت وابنَه، بكل المأساة التي يمكن أن يسببها قراره هذا، قرار اللاعودة، يعكس زيف العلاقة الأولى وأصالة العلاقة الثانية. إنه تعبير عن لامنطقية العلاقة الأولى باعتبارها تتنافى مع طبيعة الأشياء، فلا يعقل أن تتأسس العلاقة الزوجية إلا على أساس الانسجام النوعي والبيولوجي (إنسان/ إنسان، وليس إنسان/ ملاك). ولعل مشهد الزوجة وهي تطل من الثقب تنظر إلى زوجها ؤ نامير تتقاذفه الغيوم، فتبكي حزنا على زيف العلاقة بينهما، أدق تصوير لمآل العلاقة الظاهرة:

«أزمز أد أخ د توفا تانيرت خ ويس سا ئكَنوان أقبو ئنّورزم، تاكَ د كَيس، أر تّانّاي حمّو ؤ نامير ئفكا د ئـ ئكَنوان ...س د بّاقّيينت والّن نّس س ئمطّاون، أر تالاّ، ؤر سول أس تسّوكَر أبلا أ يس تلوح س تاييّت أد: ؤ نامير .. ؤ نامير .. أيا مجنون

تيغري ن ماك، تيغري ن ماك، أ كّ ئنّئكَان» (ص *59-60*).

تمظهرات الخطاب

حينما تنتقل الحكاية من مجال القصة المتخيلة إلى مجال التداول بين السارد والمتلقي، نكون أمام توليفة جديدة للمتن الحكائي، يتم تقديمه من طرف السارد انطلاقا من استثمار أساليب وطرائق يعيد بها بناء الحكاية، من قبيل طريقة توظيف عنصر الزمن في السرد، وعلاقة السارد بما يرويه من وقائع وما يقدمه من شخصيات، واختياراته الأسلوبية التي يرمي من خلالها إلى إبلاغ الحكاية لمتلق/مروي له... إنها أساليب وطرق ترتبط بسؤال الكيْف: كيف يقدم السارد الحكاية إلى المسرود له؟ كل ذلك يندرج في ما يصطلح عليه بخطاب الحكاية.

الزمن بنيته وتمظهراته

الإيقاع الزمني في الحكاية

يختلف زمن الحكاية / القصة عن زمن الخطاب. فالأول يتعلق بالزمن أو الأزمنة التي تقع فيها الحكاية كما يتم تخييلها، ولا تخضع بالضرورة للمنطق التعاقبي الذي تفرضه الخطية الزمنية على مستوى التأريخ للأحداث والكتابة عنها. بخلاف زمن الخطاب الذي يخضع عادة لمنطق تعاقب الأحداث وتواليها. وقد ميّز تودوروف بين الزمنين قائلا: «زمن الخطاب هو، بمعنى من المعاني، زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم»[1].ويبدو مفيدا على مستوى التحليل، التمييز بين الزمنين في النص السردي المدروس من جهة الإجرائية، بالرغم من صعوبة إجراء قياس أو مقارنة بينهما بالمعنى الدقيق للقياس والمقارنة. وقد أشار بعض النقاد إلى هذا الأمر بالقول: «إذا كان من السهل أن نقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبنّاه الراوي لكي يحكي تلك القصة، فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة إذا تعلّق بمقارنة جادة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السرد. إنه في بعض الحالات يمكننا القول إن هذا الحدث قد دام ساعة واحدة، وذلك الحدث الآخر دقيقة واحدة (لأن النص القصصي يقدم لنا إشارة بذلك). ولكن كيف نقيس زمن الحكي؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة؟ إنه في هذه الحالة ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة، والقراءات البطيئة، هل نلجأ إلى حلّ وسط؟ الحق أنه يحسن أن نتخلى عن مقارنة من هذا النوع»[2].ومع ذلك يمكن، إجرائيا،

[1] تودوروف، مرجع سابق، ص 55.

[2] **L. Dumortier et Fr. Plazanet, pour lire le récit, Ed. Duclot, 1980, P. 93**

نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 1، س 1991، ص 76.

اعتماد المفهومين لتفكيك البنية الزمنية للنص وتوصيفها بما تسعفنا به المقارنات الممكنة، خاصة إذا علمنا أن ثمة مداخل متعددة لمقاربة مفهوم الزمن وبنيته في حكاية حمّو ؤ نامير.

إن أول ملاحظة يمكن إثارتها في هذا السياق، تتعلق بالتفاوت الحاصل في زمن البنيات السردية للحكاية على مستويي القصة/الواقع، والحكي. فزمن القصة أوسع بكثير من زمن الحكْي، مما يسمح بالقول إن ثمة نزوعا لدى السادر نحو اختزال السرد وتقليصه، بحيث لا يكاد سرد بعض الوقائع والأحداث يستغرق داخل النص الحكائي سوى مقاطع أو ملفوظات قصيرة، لا يتناسب حيزها الزمني مع الحيز الزمني للوقائع في القصة كما يمكن تصورها في الواقع. واستنادا إلى المفاهيم الوصفية أو التقنيات التي اقترحها جيرار جنيت في دراسة الإيقاع الزمني[1]، يمكن القول إن حكاية حمّو ؤ نامير اختزلتْ إيقاعها الزمني عبر الآليات الآتية:

الخلاصة Sommaire: حيث يلجأ السارد في الحكاية إلى اختصار أحداث يفترض في تحققها أن تستغرق سنوات، وربما قرونا من الزمن. فالسارد اختزل مسار شخصية البطل حمّو من الطفولة إلى الشباب دون أن يقف على تفاصيلها أو يشير إلى بعض أحداثها، مكتفيا بالقول مثلا:

«ئزّوكَاز خكانّ خ تيغري نّس ئسكَاسن، أيلّيخ ئمقّور ئكَ أعزريي...» (ص *13*).

وكذلك في سياق الوقائع المتعلقة بالحيلة التي لجأ إليها البطل للقبض على تانيرت، حيث اكتفى السارد باستعمال عبارات:

«ئرزم أس تاضو تغلي د ئكَنوان.. تيسّ كراطّ خكانّ، د تيسّ كّوزت، أر تيسّ سمّوست نتّات أ ئكَّران» (ص*21*)

تفاديا للدخول في سرد التفاصيل أو تكرار بعضها.

[1] **G.Genette, Figures 3, Seuil, 1976, P. 130.**

والشيء نفسه بالنسبة للاختزال الذي حصل في رحلة البطل نحو السماء السابعة، رحلة لا يمكن بأي حال أن يُتصوّر التناسب بين الحيز الزمني الذي استغرقته نظريا، وبين الحيز الذي شغلَته وقائعها في الحكْي.

القطع L'ellipse: ومن التقنيات التي لجأت إليها الحكاية لتقليص إيقاعها الزمني تقنية القطع، التي يصرح من خلالها السارد بتجاوز تفاصيل وحيثيات كثيرة، مستعملا مؤشرات لغوية ومعجمية دالة على تسريع الزمن، والقفز على الوقائع، أو الاستغناء عنها، كما في سياق حديث السارد عن علاقة حمّو وتانيرت داخل زمن الحياة الزوجية:

«ئزّري ؤ نامير د تانيرتنس سين ئسكّاسن، فّغن منّاو ؤسّفان، لسان كَيس ئنكَراتنسن، سمّركسنأضان د ئزاليون، سمنيكّرن ئكَنوان د واكال، أيلّيخ ئسوا ؤل خ وايّاض، كّسن تاغوفي ن تايري خ كَراتسن» (ص *25*).

إنه ملفوظ سردي يحيل على حيز زمني قصير جدا على مستوى الحكي، أقلّ بكثير من زمن الواقع، إنه يختزل حياة المتعة طيلة سنتيْن من الزمن. يسود هذا التوجّه في توظيف عنصر الزمن خلال مفاصل الحكاية كلها، بدليل ما تحفل به من مؤشرات زمنية دالة، معبّر عنها بشكل صريح، تجعل القطع مصرحا به غير ضمني. وذلك من قبيل:

«ئزري ئمالاسّ، ويس سين، أر أيّور» (ص *33*)

«ئكّا حمّو ؤ نامير أسكَاس د منّاو ييرن، ئزّري كَيس ؤرد ئميكّ ن تاكَوضي ن ؤماركَ...» (ص *34* و*35*)

«زرين فلاّس ؤسّفان د ييرن د ئسكّاسن» (ص *37*)

«خ تيكَيرا ن واوال» (ص *37*)

«أر ئزّيكّيز أضان د ئزاليون، أيلّيخ ئلكم أجاريف زكّزاون» (ص *38*)

«خ ئفيل فوكت ن يان واسّف ئفولكين» (ص *47*)

«ئكَ نّ أفوس نّس س ؤولك ن لعوين، ئفك أس تن، خكانّ د ئكّنّا ويس سين، د ويس كراض، د ويس كّوز، أر ويس سا...» (ص *48*)

«زْرين ؤسّفان، زرين ئرن، تابعان تن ئسكّاسن، تايري ن كَراتسن ئس أر ؤكان تّزاياد» (ص *56*)

إن رغبة السارد في تسريع عنصر الزمن واختزاله، يمكن أن تعود أساسا إلى طبيعة الحكْي الشفوي وحيثيات تلقّيه، بحيث تبقى البياضات سمة أساسية في تقديم الشخصيات والوقائع كما دلتْ على ذلك الملفوظات السابقة، وكما يؤكده تَوارُد صيغٍ على نحو:

«س زّرب» (بسرعة) في الصفحات *16* و*22* و*24* و*51* و*61*...

«ؤر ئكّي يات / ؤرئكّي أبلا ئميكّ/ ؤر تكّي يات» (وفجاة) في الصفحات *19* و*20* و*24* و*28* و*38* و*39* و*52* و*57*...

المشهد Scène: مما اعتمدت عليه الحكاية في بناء سردها ومن ثم زمنها، تقنية المشهد التي تعني المقاطع الحوارية المجسدة للحوار بين القوى الفاعلة في النص. وهي تقنية عادة ما توحي بتطابق زمن الحكاية والوقائع مع زمن الحَكي، وإن كانت الملابسات والحيثيات المحايثة لعملية التلقي والمؤطرة لعلاقة السارد بالمسرود له ووضعياتهما، تجعل من الصعوبة الإقرار بالتطابق بين الزمنين. فبالرغم من كون المقاطع الحوارية التي يتوارى فيها السارد فيدع شخصياته تتولى الكلام بنفسها، كما في المَشاهد الآتية:

- مشهد الأم مع الفقيه، ص 12؛

- مشهد حمّو ؤنامير مع الفقيه، ص 14 و15 و16؛
- مشهد حمّو ؤ نامير مع تانيرين، 21 و22؛
- مشهد حمّو ؤ نامير مع أمه، ص 23 و24؛
- مشهد الأم مع الديك الأعور، ص 28؛
- مشهد الأم مع تانيرت، ص 30 و31؛
- مشهد حمّو ؤ نامير مع تانيرت، ص 32 و33؛
- مشهد العُقاب مع أبنائه، ص 40؛
- مشهد حمّو ؤ نامير مع العُقاب، ص 42 و43؛
- مشهد حمّو ؤ نامير مع فرسه، ص 44؛
- مشهد حمّو ؤ نامير مع خادمة تانيرت، ص 50 و51 و52؛
- مشهد حمّو ؤ نامير مع ابنه، ص 53؛
- مشهد حمّو ؤ نامير مع زوجته تانيرت، ص 54 و55.

بالرغم من كون هذه المشاهد تجعلنا نتصور أن زمن الحوار في الواقع لا يختلف عن زمن سرد الحوار، إلا أنه يمكن افتراض وجود لحظات تتخلل الحوارات تكون أحيانا بطيئة أو سريعة أو متوقفة أو متكررة... الشيء الذي يضع مسألة التطابق هنا محل الشك، ويدعونا، كما يوكّد على ذلك جيرار جنيت، إلى الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة[1].

الزمن النفسي في الحكاية

إذا كان الوقوف على الإيقاع الزمني والأحياز التي يشغلها أو يستغرقها في حكاية «حمو ؤ نامير» أمرا مطلوبا، بوصفه مدخلا أساسيا في التحليل، فإن مداخل أخرى

[1] المرجع نفسه، ص 122 وما بعدها.

يمكن أن تساعدنا في تفكيك بنية الزمن وبيان تجلياته في المتن المدروس. إن الحكاية، موضوع التحليل، حافلة بأنماط من الزمن يتداخل فيها الزمن الفيزيائي مع الزمن النفسي والزمن الأسطوري...

فالزمن النفسي زمن ذاتي داخلي، يرتبط بالشخصية وما تمر به من حالات نفسية ومواقف شعورية تدل عليها أحاديثها أو أحاديث السارد عنها، وهو زمن متغير منفلت، يصعب قياس حيّزه وإيقاعه. ومع ذلك يمكن توصيف هذا الزمن بالنظر إلى ما يطبع نفسية الشخصية في حالات التوتر والفرح والتذكر وغيرها... إن تتبّع شخصيات حكاية حمّو ؤ نامير لرصد زمنها النفسي، يجعلنا نقف على حالة مهيمنة بشكل لافت على نفسيات الشخوص، وتخترق تضاريس الحكي منذ البداية وحتى النهاية، إنها حالة «الانتظار» وما تستدعيه من إحساس باللذة أو بالألم... ويمكن استجلاء ذلك في جملة من السياقات الحكائية وفقا للمقابلات الآتية:

- الزمن النفسي مقابلا للحلم:

يتجسد الحُلم في شخصية الأم، حيث تنتظر من ابنها أن يكون نسخة من أبيه، مما يفسر حرصها على رسم مساره وتوجيهه، وبذْل التضحيات من أجله. هناك إذن حالة من الانتظار تستغرق الزمن النفسي للأم على أمل أن يتحقق حُلمها وتمثلاتها حيال ابنها.

- الزمن النفسي مقابلا للإخفاق:

لم يتحقق حلم الأم بفعل التحولات التي طرأت في مسار شخصية البطل بعد زواجه من تانيرت دون إخبار أمه، الشيء الذي جعلها تشعر بالإخفاق في مشروعها. فبالموازاة مع زمن الأحداث، هناك هذا الزمن النفسي الذي سيطر على مشاعر الأم وجعلها تتحسس الصراع بين الاستسلام لمعاناة الإخفاق، وبين انتظار مآل الأمور أملا في عودة الابن:

«مقّار نيت ئكّوت ؤزمز ن ما ئكّا ئمّودّا، ئزوكَ ف تايري، ؤرجّون د نتّات أ كَيس ئقّنضن، أر بدّا تّقّل ماناكَ أ راد أس د ياضو، أيلّيخ تّ كولّو ئزضا لهمّ نّس، ئسّاف تّ، ئسّيغار تّ زوند أكشّوض» (ص *60*).

وتأبى الحكاية إلا أن تُنْهي هذا الزمن النفسي، وحالة الانتظار هذه، نهاية درامية تعزز الشعور الكلي بالإخفاق والإحباط النفسيين:

«أر سرس تّقلخ أ ئيي د ياضو خ ئكَِي وّاكال، ها ئدامّن نّس ئكَنوان أد د سري كّان» (ص *61*).

- الزمن النفسي مقابلا للانكسار:

يتعلق هذا الزمن النفسي بالحالة التي كانت عليها شخصية الزوجة تانيرت، مباشرة بعد اكتشاف الأم لها والتهجّم عليها، حيث أحست بخيانة زوجها للعهد الذي بينهما، ومن ثم تتحول حالة الانتظار المشوبة بالمتعة إلى حالة انتظار مشوبة بالمعاناة، من جراء خيانة الزوج للعهد (عدم الكشف عن مكانها لأحد)، وإساءة الأم لها.

- الزمن النفسي مقابلا للمتعة:

زمن عاشته شخصيتا حمّو وتانيرت في سياق رحلة الصيد. فالبطل حمّو خرج في رحلة الصيد لإحضار ما تشتهيه زوجته من لحم الغزال، مع ما ينطوي عليه ذلك من صراع بين الزمن النفسي (حالة الاستعجال) والزمن الواقعي (البحث عن الغزال). أما تانيرت فكانت بدورها تستلذ حالة الانتظار وهي تتطلع إلى عودة الزوج مرفوقا بلحم الغزال.

- الزمن النفسي مقابلا للألم:

دخلت شخصية تانيرت حالة من المعاناة بسبب ألَمِ الفراق. فعودتها إلى السماء تعويضا لحالة الانكسار التي عاشتها في الأرض، لم يمنعها من أن تكتوي بمعاناة انتظار

التحاق الزوج بها، بالموازاة مع رحلة التيه التي دخل فيها البطل بعد واقعة الفراق. وقد عبّرتْ تانيرت لزوجها لحظة الوداع، عن استعدادها لانتظار اللحاق بها مهما طال الزمن، علما أن الزمن النفسي للانتظار لن يكون سهلا بالنسبة إليها، خاصة وأنها حامل تنتظر مولودهما:

«... ئخ ئيي سول تريت، تيريت أرّاو نّخ لّي راد أروخ، تسيكّلت ما كّ ئنّ ئسّاقلاين س ؤغبالو ن تيويوين خ ويسّ سا ئكّنوان، هاتي را بدّا سرك تّقّلخ ...» (ص *33*).

والبطل بدوره، كان يعيش زمنا نفسيا مؤلما ينتظر حالة الفرَج باحثا عمن يوصله إلى السماء حيث زوجته تانيرت. ففي كلامه، وهو يحاول إقناع العُقاب بنقله إلى السماء متوسّلا إليه، تعبير واضح عن حجم حقيقة معاناته، وحجم الألم الذي تَسبب فيه هجران الزوجة وصعودها إلى السماء السابعة:

«... قّوموخ د أر تنوكموضخ، أر سموميّخ، أر سّاخ تاكَوضي نّس، أشكو تايري د ؤماركَ نّس ئجدر ؤل ئنو، ئسّرغ لعفيت غ تاسا نو...» (ص *42*).

«ؤر نّ سرك كَيخ أ بلا ربّي.. أ ئيي ؤر تسّخْسرت شّور أد ئنو (...) أشكو غالخ ئزد أفرزيز د أليلي د لموت كا ئحرّان، ميشّان ؤفيخ نّ ئس تن تضارعا تاكَوضي ن ؤحبيب ن يان ئخ ت ئفل» (ص 43).

- الزمن النفسي مقابلا للتوتر:

ترتبط بنية التوتر على مستوى الزمن النفسي في هذه الحكاية، بحدث هام يتعلق بتأثير بنية الغرام المشار إليها سابقا، في مسار شخصية البطل ونفسيته. ولعل «فقدان الذاكرة» أبرز مظاهر هذا الأثر. فبمجرد انخراط حمّو ؤ نامير في رحلة / تغريبة التيه بحثا عن المحبوب، دخل مرحلة جديدة في حياته تخلص فيها من ذاكرته القديمة إلا ما يتصل فيها بتجربة العشق والغرام، باعتبارها محفزة على المضي في مسار الرحلة/ التغريبة دون أدنى تفكير في ما ستخلفه هذه الرحلة من ندوب في ذاكرة الأم وفي

نفسيتها. وكان لابد أن يمر زمن غير يسير كي يقع تحول في مسار البطل، بعد رحلة تُوّجت بلقاء الزوجة والابن في نهاية سعيدة لكنها مؤقتة. فمع هذا التحول يسترجع البطل «ذاكرته المفقودة» ليدخل مرحلة جديدة يطبعها التوتر، وتحديدا خلال يوم عيد الأضحى. إن التذكر هنا أو «استرجاع الذاكرة»، يعني استحضار تضحيات الأم من أجل ابنها، والآثار الوخيمة لاختياراته في العلاقة بينهما، والدموع المنهمرة على خديها وهي تودّعه ... إننا بإزاء تذَكُّر يذكي شرارة التوتر، ويدفع بالبطل إلى البحث عن خلاص من هذا الزمن النفسي المتوتر. فكلما أمعن في التذكّر زادت حيرته واضطرب مزاجه، ومعه يزداد إصراره على البحث عن مخرج لهذا الوضع المأزوم الذي وجد نفسه فيه:

«يان واسّف خ ؤسفان، ئغوف حمّو ؤنامير، ئخسر لخاطر نّس، ؤرئري أ ئشّؤلا أ ئسو.. أر ئتوِمّال ثميل أ ياف ماني د سرسئكّا لحال؟ ؤر ئكّي يات، س د ئكتي ماس، ييكتاي د ديدس ئواليون د ثمطّاون لّي س ديس ثمصافاض... د ماد د فلاس تكّا د تكرّايت د ثمّارا، أيلّيخ ت ئد تسّنكر، ييمغور ئكَ أركَاز ...ئضر فلاّس ضّيم، ئفقّعا، ييري ؤل نّس أ ئفرّسي، أشكو ئرا أد ئسّان مان لحالت غ تلاّ؟ د ئس سول تسول نخد ّئس ثمّوت؟» (ص *57*).

بين الزمن الواقعي والزمن الأسطوري

يمكن النظر إلى حكاية «حمّو ؤ نامير» من جهة كونها وعاءً سرديا لزمنين اثنين:

الزمن الواقعي الفيزيائي الذي تجسّده مؤشرات دالة على الحقل المعجمي الزمني، من قبيل:

ؤسّفان/الأيام

ئرن/ الشهور

ئسكّاسن/ السنوات

أضان/ الليالي

ئزاليون/ أنهار

ؤرد ئميكّ/ غير قليل من الزمن

ئفيل فوكت ن يان واسّ/ ذات صباح مشرق.

إنها ملفوظات زمنية تضفي طابع الواقعية على الأحداث، وتؤطرها بزمن واقعي فيزيائي تتحرك في أحيازه شخصيات الحكاية.

الزمن الأسطوري الميتافيزيقي، ويتجسد في مؤشرات دلّت عليها الوقائع الغرائبية في الحكاية:

طلاء يد البطل بالحناء من طرف تينيرين؛

زواج البطل من تانيرت؛

تَحوُّل دموع تانيرت إلى مياه اكتسحت أركان المنزل؛

حوار البطل مع العُقاب؛

تجاوُب الفرس مع البطل واستعداده ليكون فداء وتضحية من أجل أن يصل البطل إلى محبوبته؛

ركوب البطل على العُقاب في رحلة الصعود إلى السماء؛

لقاء البطل بزوجته تانيرت في السماء السابعة؛

هبوط البطل من السماء؛

تَحوُّل البطل إلى قطرات دم ووقوعها على الأضحية لتذبحها؛

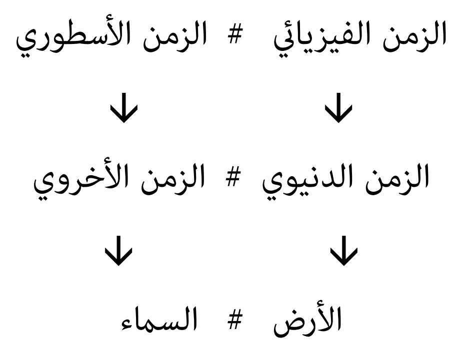
استعادة الأم بصرها بسبب قطرات الدم التي وقعت على وجهها.

ويمكن رصد لحظتين فاصلتين بين الزمنين: لحظة الصعود الموسومة بالشوق للقاء تانيرت والابن؛ ثم لحظة الهبوط المستهلّة بصرخة البطل والموسومة بالخوف:

«ها ئيي دارم أ ئمّي.. ؤر كم د داري ئزوار يان أبلا ربيّ» (ص *58*).

«يوكي د ؤنامير خ ؤقبو (...) ئفك د ئـ ئكَنوان (...) تغي ت تركَاكَايت، ؤلا سول تاولا، ئرفوفن ...» (ص *58*).

إن هذه الثنائية الزمنية (واقعي/ أسطوري) ما هي إلا انعكاس لثنائية الزمن المؤطَّرة دينيا، ونقصد بها ثنائية الزمن الدنيوي والزمن الأخروي، أو ثنائية الأرض والسماء التي سادت في أدبيات القرون الوسطى وكتاباتها[1]، مع ما تحيل عليه من معان ودلالات في نسق التفكير في المجتمع المحافظ. ومما يعزز هذه الثنائيات، التي هي في حقيقة الأمر تصوير فلسفي وجودي للصراع النفسي بين الشخصيات من جهة، وبين الشخصية وذاتها من جهة ثانية، كون أحداث الحكاية ووقائعها تجري في ثنائية فضائية طرفاها: الأرض والسماء. ففي خضم الصراع بين طرفي الثنائيات المذكورة، والمصير الذي آل إليه البطل حمّو ؤ نامير، يجعل الجواب عن سؤال: أيّ الزمنين انتصر؟ أمرا يحتاج تأويلا فلسفيا أكثر منه تحليلا سرديا.



[1] تحضر هذه الثنائيات بشكل لافت في الخطاب الميثولوجي القروسطوي المفسر لنشأة الكون la cosmogonie. كما أنها ثنائيات حاضرة أيضا في الخطابات ذات المرجعيات الدينية، بما فيها السماوية.

ومن الملاحظ أن رحلة العبور بين الزمنيْن تمّت بواسطة طائر العُقاب وبمساعدته، هذا الطائر الكاسر المعروف بسرعة طيرانه، وحدّة بصره، وقوة حركته، وخفة جناحه، حتى قيل عن العُقاب أنها «تتغدى بالعراق وتتعشى باليمن» كما ورد عند الدميري (ت. 808هـ) صاحب كتاب «حياة الحيوان الكبرى»[1]. ويطرح اختيار العُقاب في الرحلة نحو العالم العُلوي مسألة التناصّ intertextualité بين الحكايات في التراث الإنساني، حيث يحيلنا حضور هذا الطائر في حكاية حمّو ؤ نامير على أساطير قديمة، من قبيل أسطورة إيتانا والعُقاب التي تَعُود إلى الحضارة البابلية القديمة. فالبطل إيتانا الملكُ كان عاقرا، «وقد شارف على الشيخوخة دون أن يرزق بغلام يخلفه على العرش ... ثم يعلم عن نبتة مزروعة في السماء تشفي من العقم، فيدعو الإله شمس أن يجعل هذه النبتة في متناول يده»[2]. هنا سيتم إرشاده إلى عُقاب حبيس في بئر يئنّ من وطأة الجوع والمرض، فيخبره بمشيئة الإله شمس، ثم يطعمه ويحرره شريطة أن يصعد به إلى السماء. وبعدما تعافى الطائر واستعاد لياقته للطيران، ارتقى بالبطل في السماوات العلا، لكن سرعان ما خارت قواه فيهْويان معا إلى الأرض، لكي تتكرر الرحلة مرة ثانية وينجحا في الوصول إلى النبتة التي تتعهدها هناك عشتار[3] بالرعاية والسقاية. وفي النهاية يعود البطل إلى الأرض بعد أن رقّت لحاله عشتار، ودَلّتْه على مراده[4].

بين الحكايتيْن مشتركات كثيرة خاصة على مستوى الوقائع، تُبْرز تقاطعا في البناء الدلالي العام للمتنين؛ ويمكن إيراد بعض هذه المشتركات في المصفوفة الآتية:

[1] كمال الدين محمد بن موسى الدميري، حياة الحيوان الكبرى، طبعة 1992، دمشق، ص 121.

[2] تُنظر تفاصيل الأسطورة في: فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ص 50 وما بعدها.

[3] إلهة الحب والخصب عند البابليين.

[4] ديوان الأساطير، سومر وآكادوآشور، الكتاب الثاني، الآلهة والبشر، ترجمة قاسم الشواف، دار الساقي، لبنان، ط 1 س 1997، ص 489.

حكاية حمّو ؤ نامير	أسطورة إيتانا والعُقاب
- الشيخ العجوز يدلّ البطل حمّو على العُقاب ليرْحل به نحو السماء السابعة.	- الإله شمس يشير على البطل إيتانا بالتوجه إلى العُقاب قصد حمْله إلى السماء.
- العُقاب في وضعية لا تستجيب لطلب البطل، بسبب الضّعف وكِبَر السن ...	- العُقاب في حالة الضعف والوهن في بئر مهجورة عقابا له على خيانة العهد...
- إطعام البطلِ العُقابَ وتغذيته ليقوى على الطيران.	- تغذية البطلِ العُقابَ والعناية به ليستعيد قدرته على الطيران.
- استرداد العُقاب قوّته واستبدال ريشه.	- استرجاع العُقاب عافيته وتقوية ريشه.
- ركوب البطل على ظهر العُقاب ثم انطلاق الرحلة نحو السماء.	- ركوب البطل على ظهر العُقاب ثم انطلاق الرحلة نحو السماء.
- بلوغ حمّو ؤنامير غايته في السماء.	- بلوغ إيتانا غايته في السماء.
- رحلة العودة إلى الأرض/الهبوط، ثم اندثار البطل بين السماء والأرض.	- المصير المجهول للبطل بسبب اندثار الحكاية/ فقدان نهاية الأسطورة.

ثمة إذن عناصر مشتركة بين حكاية حمّو ؤ نامير وحكايات عالمية من التراث الإنساني، تمنح إمكانات عدة للتأويل على مستوى ظاهرة التناص intertextualité وما تنطوي عليه من قضايا التواصل بين الثقافات وبين الشعوب، وانتقال النصوص من مجال تداولي مؤطّر برموز حضارية معينة إلى مجال تداولي آخر مختلف. فالتناص هنا يؤكّد فرضية تفاعل الإنسان، منتج حكاية حمّو ؤ نامير، مع محيطه الكوني والإنساني.

الفضاء: بنيته ودلالته في الحكاية

يُعدّ الفضاء عموما من المكونات المركزية للخطاب في جنس الحكاية. وعلى الرغم من تأخر الاهتمام بهذا المكوّن في الدراسات السردية، واستئثار الدراسات بالمكونات السردية الأخرى، إلا أن ثمة اجتهادات مهمة في أدبيات النقد السردي توقفتْ على عنصر الفضاء في الحكي وما يحتويه من أمكنة، مستجليةً الأبعاد والخصوصيات التي ينطوي عليها في النصوص السردية، سواء بوصفه عنصرا مستقلا داخل نسق السرد، أم في تعالقاته مع العناصر الأخرى. ويمكن الإحالة هنا على أعمال كل من يوري ميخائلوفيتش لوتمان Jouri Mikhailovitch Lotman، وميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine، وجون ويجربر Jean Weisgerber، وجيرار جنيت Gérard Genette، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva...

ومن المفيد في بيان بينة الفضاء ودلالاته في حكاية حمّو ؤ نامير، مسترشدين ببعض المفاهيم التي بلورَتها الدراسات المشار إليها أعلاه، أن ننطلق من السؤال الآتي: كيف شيّدَت حكاية حمّو ؤ نامير بنيتها الفضائية؟ وما حدود تأثير هذا المكون الحكائي في مسار الأحداث داخل الحكاية؟

إن استعمالنا لمصطلح الفضاء في هذا العمل ينصرف عادة إلى الدلالة على المكان، مع وعْينا بالفروق الفاصلة بينهما من الناحية المنهجية. ولذلك فمصطلح الفضاء أو الفضاءات يحيل هنا على مجموع الأمكنة التي استعملها السارد في بناء الحكاية، والتي تشكّل أحيازا للأحداث والوقائع، بما فيها الأماكن الحقيقية الواقعية أم الأماكن المتخيلة. كما أن دلالة المكان قد تنصرف أحيانا في تحليلنا إلى عناصر وأشياء تمثل أجزاء من هذا المكان من قبيل النافذة، والشّق في الحائط أو في الباب، والعتبة، نقترح تسميتها بالفضاءات الجزئية، اعتبارا لدورها في توليد الحكي وصناعة الحدث، كما ستُظهر النماذج التي سنقف عليها في هذا السياق.

فضاء المسجد

أول فضاء يتقدم وقائع حكاية حمّو ؤ نامير، فضاء «تيمزگيدا / المسجد»، أي الفضاء الذي يتلقى فيه الأطفال والشباب جملة من المعارف تتمثل في حفظ القرآن الكريم، وتلقّي تعاليم الإسلام، والمتون الدينية التي تؤهلهم لمعرفة دينهم، وربما ليصبحوا معلّمين لهذه المعرفة بدورهم. هكذا يبدو الفضاء في المستوى الأول. والسارد بدوره لم يقدّم في سياق الحكاية مؤشرات يمكن أن تساعد على وصف هذا الفضاء في ظاهره، علما أنه عنصر حاسم في انطلاقة الأحداث، وفي بناء الحكاية. وإذا ما أعدنا موقَعته ضمن النسق الاجتماعي والثقافي للحكاية، فيمكننا الانتقال إلى مستوى ثان يخرج فيه فضاء المسجد عن دائرة الفضاءات المحايدة والفارغة، ليصبح بمثابة مؤسسة دينية وثقافية واجتماعية تكتسي خصوصياتها من وظائفها المتعددة. إنه فضاء مقدس بداية، بما هو مجال لتلقين المعارف الدينية، ثم إنه مؤسسة لها مركزيتها في البناء الاجتماعي، باعتبار مكانة الفقيه ووظيفته في المجتمع التقليدي، واعتمادا على تمثلات الناس لهذه الشخصية كما شُيّدتْ خلال تاريخ مؤسسة المسجد في المجتمع المغربي مثلا. وحينما يوصف الفضاء هنا بالمؤسسة فهذا يعني أن له حدودا جغرافية أو رمزية، ونظاما وتقاليد وقانونا... أي إنه ينطوي على نسق من الدلالات والقيم والأدوار التي تؤهله ليتجاوز حدوده الجغرافية، ويمتد إلى الحقل الرمزي في المجتمع باعتبار مكانته وموقعه الاعتباري. على هذا النحو، يكون المسجد فضاء مرجعيا يتحول من معطى محسوس تدل عليه تسميته اللغوية وفقا «لنظام النمذجة الأولى» -بعبارة يوري لوتمان- إلى نظام في اللغة وفي الثقافة وفي المجتمع، ضمن سيرورة «النمذجة الثانية»، حيث يولّد المسجد، بوصفه فضاء ومكانا، معان ورموزا في وجدان الإنسان وفي خياله. ولعل تَمثّل الأم للمسجد دليل على ذلك، فهو المؤسسة التي من شأنها أن تصنع من ابنها حمّو النموذج والصورة المتخيلة عنه في ذهنها، صورة «طّالب ئحرشن/ فقيه حاذق» أو «أماسّان مقّورن/ عالِم كبير» (ص 12).

إن المسجد في سياق الحكاية فضاء مفتوح جغرافيا، لكنه مغلق ثقافيا وقيميا، له سَنن خاص في النسق القيمي للمجتمع، ومن ثم يفترض في البطل حمّو أن ينسجم مع طبيعة هذا الفضاء الذي ولجه، وأن يلتزم بما تقتضيه قواعد الانتماء إليه، فالمكان «يحمل في طياته قيما تَنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجون إليه»[1]. لكن سيحدث أنْ يخرق حمّو القواعد المعهودة في هذا المكان المقدس حين حضر ذات يوم ويده مخضبة بالحناء، هو إذن تجاوز للمألوف ومن ثم سيكون خرق سنن الفضاء نقطة لتوليد أحداث الحكاية، كما رأينا في سياق سابق.

فضاء البيت/ مسكن تانيرت

الفضاء الثاني الذي يبرز بوصفه قوة فاعلة في الأحداث، هو مسْكن تانيرت وحمّو، والذي عبْره سيدخل البطل مرحلة جديدة في حياته رفقة زوجته، فالإنسان «لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصّل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية»[2]. بهذا المعنى الوجودي، انطلقت تجربة البطل وزوجته مع الفضاء الجديد، والذي تمّ تشييده وفق مواصفات خاصة استجابة لشروط تانيرت:

«ؤر أك ضالبخ أبلا أ ئيي تبنوت يات تكَمّي سرنخ ئزلين، خ لّان سا ئحونا، تركَل يات تساروت، أ سّار كَيس ؤر زرخ أبلا نكّي د كيّين، مقّار ئلاّ ما ئلاّن، ئكَ ئت ماك نخ ئكّا باباك» (ص *22*).

«... ئنكر ئبن أس تيكَمّي خ لاّن سا ن ئحونا تركَل يات تاساروت» (ص *24*).

[1] سيزا قاسم، جمالية المكان، مؤلف جماعي، عيون مقالات، الدار البيضاء، ط2، س 1988، ص 63.

[2] سيزا قاسم، م.س، ص 63.

«... تفتو تكشم تيكَمّي تامانوت، أر تّنورزوم تيفلوين ن ئحونا، يان خ ؤكَنس ن وايّاض، أيلّيخ تلكم ويس سا ئحونا، ترزم ت، تاف نّ كَيس تاسليت ن ييويس...» (ص *29*).

تقدم هذه الاستشهادات النصية من الحكاية الهندسةَ العامة التي يخضع لها مسكن تانيرت، فهو عبارة عن بناء مغلق، به سبع غرفٍ مبنية بطريقة مقعّرة[1]، بحيث تكون كل غرفة مبنية داخل غرفة أخرى، وهكذا إلى الغرفة السابعة.إنه فضاء مغلق معزول ومُحْكم الإغلاق، لكنه من الناحية النفسية فضاء فسيح تشعر فيه تانيرت بالراحة النفسية والسعادة والاستقرار الروحي، أي إن الإحساس النفسي لتانيرت تجاه المكان يحوّله من حالة إلى أخرى نقيض:

سمات المسكن وخصوصياته	
ماديا	نفسيا
مكان ضيّق	مكان فسيح
مكان مغلق	مكان مفتوح
مكان معزول	مكان مؤنس
	مكان مريح

فبالرغم مما يتسم به المسكن من عزلة وانغلاق وتقعّر، فإنه من منظور آخر، يجسّد كل معاني الأمن والاستقرار والطمأنينة التي أوقعها الفضاء في وجدان تانيرت وحمّو، باعتباره محضن حياة المتعة والسعادة للزوجين، كما عبّر عن ذلك السارد في قوله: «ئزّري ؤ نامير د تانيرت نّس سين ئسكَاسن، فّغن منّاو ؤسفان، لسان كَيس ئنكَراتسن، سمّركسن أضان د ئزاليون، سنميكَيرن ئكَنوان د واكال، أيلّيخ ئسوا ؤل خ

[1] تشبه تقنية التقعير هذه في بناء الفضاء ما يسمى بتقنية «la mise en abyme» في الدراسات الغربية المهتمة بالصورة والتشكيل والسرد...

وايّاض، كّسن تاغوفي ن تايري خ كَراتسن» (ص *25*).

يأخد هذا المكان بعدا آخر في علاقته بشخصية الأم، فإذا كان مجالا للراحة النفسية والمتعة بالنسبة للبطل وزوجته، فإنه في المقابل، بقي لغزا محيّرا يشغل بال الأم، ويؤلمها ليل نهار وهي تجهل تفاصيله الداخلية: «... أشكو ئشطن تّ غونشك أنّ، ئزّيوز تّ، أيلّيخ أر تّ سول ؤر ئتّاوي ييضص مقّار نيت تسّن ئس ئتاهل بلا ئسمّاكل تّ، ميشّان ماد دارس أ تّ تسكر؟ مانكا تحول أد تكشم أر ويس سا ئحونا بلا ن تاساروت؟ باش أد تزر مانكا تكّا تاسليت أد ئلا ييويس» (ص *27*).

تمرّ الأيام وتتنامى رغبة الأم في اكتشاف اللغز المحيّر، لعلها تتخطى لحظة التوتر والمعاناة الناتجة عن «فضول المعرفة»، فالمكان له حرمته وحصانته، وهندسته التقعيرية وإقفاله المحكم دليل على رغبة ساكنيه في أن تُحفظ خصوصيتهم وتُصان. حُيال هاتين الرغبتين المتباينتين لم يكن من خيار أمام الأم إلا أن تقرر اختراق المسكن وانتهاك حرمته. وبمجرد اقتحام فضاء المسكن من طرف الأم، ستقع نقطة تحول كبرى في مسار شخصية تانيرت، بحيث لم يعد الفضاء مجال سكينة واطمئنان، بل إنه تحوّل إلى مكان للضيق النفسي، والإحساس بالخذلان والغدر، ومن تم يصبح مرتبطا في تمثلات تانيرت بكل القيم السلبية التي تجعل الحياة بالمعاني التي كانت عليها قبل الاقتحام مستحيلة في ظل فضاء بقيمٍ مرفوضة.

فضاء الغابة

تحضر الغابة في الحكاية من خلال محطتين أساسيتين في مسار الأحداث. تتعلق المحطة الأولى بفضاء الغابة بوصفه مصدرا لتلبية طلبات زوجة حمو ؤ نامير وهي في بداية حَبَلها، حيث اشتهت، بسبب الوحام، طابقا متميزا من لحم الغزال:

«ؤر نّ ؤكان ناواخ، أ ياركَاز ئنو أ حمّو ؤ نامير، أبلا يان ؤضار أمكّارو ن تيفيي ن ؤزنكض، ئزّلفن غ تموديت، أ كَيس شتّاخ. أر كَيس شتّاخ.. أركيخ شبعاخ» (ص *26*).

ولم يكن بد من أن يسارع حمّو إلى تحقيق رغبة تانيرت، فقد غمرته الفرحة وهو يمتطي حصانه متجها إلى الغابة في رحلة الصيد، فالأمر اختبار للزوج ومدى قدرته على مواجهة كل التحديات في سبيل الحفاظ على استقرار الأسرة ونعيمها. هكذا يحمل هذا الفضاء المفتوح (الغابة) قيمة إيجابية بما هو مجال لتحقيق رغبة البطل، فتصبح الغابة عاملا محفزا على الحياة:

«ليدّ أزكّا، ئنكر زيكّ، أر ئتّحيّال أ ئدّو س دار تكَمرت، أد أس د ياوي تيفيي ن ؤزنكض، يوسي د لعوين نّس، ئلس تomelsa ن تكَمرت، ئكَ نّ ألكَامو د تاريكت ئـ وايّيس، ئفل خ كرايكَاتّ تاغاوسا ن موتش ما ئخصّان تانيرت نس، ئركَل فلاّس ئحونا د ئفلوان ن تكَمّي...» (ص *26*).

أما المحطة الثانية فتتعلق بالغابة بوصفها مجالا للتيه والضياع. فنكسة البطل بسبب هروب تانيرت دفعته إلى أن يعدّ العدة لرحلة ثانية، لكنها ليست رحلة صيد، بل هي رحلة حيرة وتيه ومعاناة. فقد امتطى حصانه، وودّع والدته، ثم سار في الأرض دون وجهة يخترق سهولها وجبالها وغاباتها:

«ئسّودا حمّو ؤ نامير أيّيس نس، ئفك ئـ تميزار د لاركَوكَ، د ئزاغارن د ئدرارن د تاكَانين... أر ئتّلولّوي بلا ئسّان ماني ئرا؟ ؤلا ماني س ئدّا؟(...)، ئكَ س خكانّ زوند أمالاّي دار ؤر تلّي تمازيرت، نخ أمزووكَ ؤر ئسّنّ ماني ئرا» (ص *37*).

ويمكن صوْرنة فضاء الغابة بتحولاته القيمية في الترسيمة الآتية:

الغابة = فضاء مفتوح = قيمة إيجابية = سعادة البطل

الغابة = فضاء مفتوح = قيمة سلبية = مأساة البطل

فضاء السماء

لا محالة في أن فضاء السماء في هذا النوع من الحكايات المنغمسة في الخطاب الأسطوري ليس مجرد فضاء تأثيثي للحكي، أو مجرد مكان يستوعب جملة من أحداث الحكاية، دون أن تكون له دلالات مرجعية، تسمح بتأويله بما يناسب السياق التداولي لإنتاج الحكاية وتشييد عناصرها. ينمو فضاء السماء في حكاية ؤ نامير تبعا لتتابع الأحداث وتواردها عبر مسار الحكي: ففي البداية تحضر السماء باعتبارها مصدر الملائكة/ تينيرين اللائي يخضبن يد حمّو بالحناء، دون أن يقدم الراوي تفاصيل أخرى من شأنها أن ترسم صورة لفضاء السماء، كما سنجد في الفصل ما قبل الأخير من الحكاية. ففي هذا الفصل المعنون ب «ؤ نامير خ ويس سا ئكَنوان / ؤنامير في السماء السابعة»، تبدو السماء فضاء حميميا بالنسبة لتانيرت، باعتباره مسكنها الأصلي قبل الزواج، وعودتها إليه عودة إلى الأصل بما هو علامة على الاستقرار ومؤشر على الكينونة. أما بالنسبة للبطل حمّو، فالسماء فضاء يكتشفه لأول مرة بعد رحلة التيه والمعاناة، وقد اندهش لما رأته عيناه في هذا العالم الجديد من أشياء لم يرها قط في الدنيا، وكأنه ظفر بالجنة الموعودة: عيْن جارية؛ أنواع كثيرة من الأشجار المثقلة بالفواكه اليانعة، من عنب وتفاح وتين ورمان وكمثرى ولوز وجوز... ينضاف إلى كل هذا رياض تانيرت الذي تسكنه، بما فيه من أفرشة وألبسة بديعة، ثم ما لذّ من الأطعمة والمأكولات المفضّلة لدى ؤ نامير:

«خ تاما ن ؤغبالو ن تيويوين، ئبيدّ ؤ نامير ئلوح ئزري نس، خكاد د خكاد.. أر ئسموقّول أيلّي جّون ؤر ئزري، خ لارهاض ن وادّاكَن جكَوكَلنين س كرايكَاتّ أناو ن لفاكيت ئنوان، خ ئكَا: واضيل، د تّفاح، د تازارت، د رمّان، د تفيراس، د لّوز، د لكَركَاع...» (ص *50*). «لّيخ د مّورّين، تاوي ت س ؤمصري لّي كولّو ئفولكين خ رّياض، تغر د ئـ تيويوين، سونت أس كَيس كرايكَاتّ أناو ن ئنسراف لكَاغنين فولكينين، خكلّي كَيس لوحنت لبخور د توجّوت، أوينت أس د كولّو ما تّ ئخصّان خ توملسا شوانين، ؤر ئلين أناو، كَينت نّ خ أسّف أنّ ئكأن أسّف مقّورن خ دار تانيرت، كرايكَاتّ

أناو ن تيرام عدلنين فولكينين، لّي باهرا ئتّيري ؤركَاز نّس حمّو ؤنامير» (ص *54*).

بهذا لوصف الذي يقدّمه الراوي في الحكاية من خلال شخصية البطل، يبدو فضاء السماء منسجما مع تمثلات المجتمع للعالم الآخر -كما تجسدها مرجعياته الثقافية والدينية- بما فيه من جنات ونعيم وخلود.

إن قيمة فضاء السماء في هذه الحكاية تتحدد من خلال تقابله مع فضاء الأرض، في إطار ثنائية: الأرض # السماء:

المسكن				العين الجارية
المسجد	=	**الأرض # السماء**	=	الحدائق المثمرة
الغابة				المسكن/الروض

وكما تمت الإشارة في سياق سابق، فإن هذه الثنائية من الثنائيات الحاضرة بقوة في أدب العصور الوسطى، باعتبارها تعكس هيمنة منظور ديني أو ميتافيزيقي على نمذجة التمثلات من خلال الأشكال الفنية والأدبية، ففي «النسق الفكري الوسيطي، الحياة الأرضية نفسها شكّلتْ صنفا من القيم مقابلا للحياة السماوية. هكذا فإن الأرض بصفتها مفهوما جغرافيا يُنْظر إليها أيضا بصفتها المكان الخاص بالحياة الأرضية، بمعنى أنها كانت عنصرا من التقابل أرض/سماء»[1]. ويعني هذا التقابل أن الحكاية، وعبْر ثنائياتها الفضائية، تقدّم رؤية معينة للعالم، تستند إلى عناصر سواء من الخطاب الديني، أو الخطاب الأسطوري، وتصنّف الكون أو العالم إلى علوي وسفلي، مع ما يقتضيه كل فضاء من قيم ودلالات تكشف عن مرجعيات التصنيف. ولذلك خالفت جوليا كريستيفا التصورات التي تدعو إلى دراسة الفضاء بعيدا عن سياقاته الثقافية والحضارية، «داعية إلى تمثل الدلالات الحضارية الملازمة له، والتي تكون

[1]يوري لوتمان، سيمياء الكون، ترجمة عبد المجيد نوسي، ط1، س 2011، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ص 131.

عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهذا ما تسميه «إيديولوجيم» العصر idéologème، أي الطابع الثقافي الغالب على عصر من العصور»[1].

الفضاءات الجزئية:

ينصرف تعبير الفضاءات الجزئية في هذا المقام إلى مجموعة من العناصر التي تشكل جزءا لا يتجزأ من بنية الأمكنة والفضاءات في الحكاية، وبالرغم من كونها عناصر جزئية إلا أن دورها في تطوّر الأحداث والوقائع دور حاسم. ويمكن حصر هذه العناصر الفضائية وما يرتبط بها من أحداث وأفعال في الترسيمات الآتية:

الأبواب والعتبات

(ئماون ن تكومّا د تستغين ن تيكَورا)



أجزاء من فضاء كلّي (لْموضْع/ الحي، مكان الإقامة). من هذه العتبات ومن شقوق أبواب المنازل، تُطلّ الفتيات المغرمات بحمّو أثناء ذهابه إلى المسجد وإيابه.

نافذة بيت حمّو

(تالكوكت ن ؤحانو)



جزء من فضاء كلّي (البيت الذي يقيم فيه حمّو). من هذه النافذة تنسلّ أصوات وعبارات عاطفية رقيقة، مصدرها الملائكة اللائي يزرن بيت حمّو ليلا.

باب/ أبواب مسكن تانيرت

(تيفلوين ن ئحونا ن تكَمّي تامابنوت)



[1] إبراهيم الحجري، حي بن يقظان شعرية الفضاء، مجلة 2، الصادرة عن جامعة قاديس بإسبانيا، عدد 18، سنة 2011، الصفحات 119-136، ص 124.

جزء من فضاء كلّي (المسكن الجديد الذي بناه حمّو ليستقر فيه مع تانيرت). الأبواب المقفلة لهذا المسكن تمثّل مصدر ارتياح لتانيرت، ومصدر حيرة وانزعاج للأم

نافذة مسكن تانيرت

(تارّياحت ن ؤحانو)

↓

جزء من فضاء كلّي (بيْت تانيرت داخل مسكنها الجديد). من هذه النافذة ستَخرج تانيرت طائرة نحو السماء، بعد إيذائها من طرف والدة حمّو

الكوّة

(أخبو)

↓

جزء من فضاء كلّي (الكوة أو الثقب في غرفة برياض تانيرت في السماء السابعة). من هذه الكوة سيهبط/ يتهاوى حمّو نحو الأرض

ومما يلاحظ بصدد هذه الأمكنة الجزئية أنها تشكّل حدودا فاصلة بين فضاءين أو بين قيمتين متضادتين. فاعتمادا على مفهوم «الحدّ»، كما ورد عند يوري لوتمان، يمكن القول إن أمكنة حكاية حمو ؤ نامير وفضاءاتها تتميز باستعمال عناصر مكانية بمثابة حدود فاصلة بين الأحياز وما تنطوي عليه من أنظمة قيمية، وأن «من خصائص هذا «الحدّ» أنه لا يُخترق»[1]. وبموجب هذه الخاصية -عدم القابلية للاختراق- نجد أن كلّ تجاوز للحدّ من طرف القوى الفاعلة في الحكاية يؤدي حتما إلى الإخلال بنظام العلاقات القائم، ومن تمّ تسود حالات يطبعها إما التوتّر والاضطراب، أو الارتياح والانفراج. وهكذا يكاد يكون اختراق الحدّ، بما يعنيه من خرق للمألوف، قاعدةً أو مبدأ مولّدا للأحداث.

فالنافذة في بيت حمّو حدّ فاصل بين عالمين: الداخل والخارج؛ واختراق هذا الحدّ

[1] سيزا قاسم، م س، ص 66.

من طرف الملائكة غيّر عالم البيت كلية ليتحول من مكان مظلم إلى فضاء منير، بفعل أصواتهن الجميلة وعباراتهن الرقيقة وجمالهن المذهل.

والأبواب محكمة الإغلاق في مسكن تانيرت الجديد، حدٌّ فاصل بين عالمين، الداخل بما يعنيه من حميمية واستقرار وسعادة زوجية... والخارج بما هو مصدر الشر والألم. واختراق هذا الحدّ من طرف الأمّ قوّض الفضاء كله لتدخل تانيرت ومعها حمّو عالما جديدا كله مأساة ومعاناة.

ونافذة مسكن تانيرت لم تكن بدورها سوى حد فاصل بين عالم المأساة الذي دخلته تانيرت بسبب تصرف الأم، وبين العالم الخارجي بوصفه ملاذا وخلاصا. فمن هذه النافذة ستنفذ تانيرت إلى السماء عائدة إلى مسكنها الأصلي، مودّعة زوجها، وتاركة إياه يواجه مصيره المجهول.

أما الكوّة في رياض تانيرت في السماء السابعة، فتمثّل الحد الفاصل بين عالمين: السماء والأرض؛ بل بين قيمتين: الحياة والموت. فاختراق هذه الكوة وإزاحة الصخرة عنها من طرف حمّو كان خرقا لنظام قائم استدعى أن يخرج البطل من عالم علوي ملائكي و«يهبط» إلى عالم سفلي كله ألم ومأساة (وضعية الأم والمصير الدرامي للبطل حمّو).

الأبواب/العتبات		الفتيات	#	حمو ؤ نامير
نافذة بيت حمّو		الظلمة	#	النور
أبواب مسكن تانيرت	**حدود فاصلة بين عالميْن**	الطمأنينة	#	الإساءة
نافذة مسكن تانيرت		الضيق	#	الرحابة
الكوّة في السماء		الحياة	#	الموت

خاتمة : أطر الحكاية

إن حكاية حمو ؤ نامير تعكس نسقا من الأنساق الدلالية والرمزية التي استعملها الإنسان مُنتج الحكاية. والحكاية، بما هي معنى ودلالة ورمز، بناء للوجود المادي والمعنوي للإنسان، وحياته «قائمة على الدلالة، إذ في إطارها بنى قيمه الأخلاقية والمعرفية والجمالية، وبها ومن خلالها طور تجربته بشقها المادي (الحضارة) والفكري والروحي (الثقافة)»[1]. من هذا المنطلق، يتجاوز نص حكاية حمو ؤ نامير مجرد كونه نصا حكائيا سرديا في بنائه الفني، ليصبح نصا ثقافيا بمنظور معرفي (أنثروبولوجي، سوسيولوجي...) يلزم تأمله وتأويله داخل نصّ أكبر وأوسع إنه التاريخ والمجتمع. ويجدر بنا في خاتمة هذه المحاولة التي قدّمنا فيها خطابا حول حكاية حمو ؤ نامير، أن نستنتج خلاصات أساسية لا تخلو من تأويل، نقوم بتجريدها انطلاقا من الأطر التي تتأسس عليها الحكاية:

الإطار الاجتماعي:

يمكن التأكيد على أن حكاية حمّو ؤ نامير، تقدم في وضعيتها البدئية صورة للنظام الاجتماعي التقليدي القائم على جملة من العلاقات والقيم المؤطرة لحركة الشخصيات وأفعالها. يندرج في هذا حِرص الأم على تعليم ابنها، والحفاظ على تماسك أسرتها من خلال رفض كل العوامل التي من شأنها أن تدفع بابنها إلى خرق توقعاتها. وينبع هذا الحرص من رمزية الأسرة وتمثلاتها في ذهنية الأم، بوصفها، أي الأسرة، مجالا لإثبات الذات وتحقيق الاستقرار (التحام الأم بابنها دليل على الاستقرار الاجتماعي)، ومن تم مواجهة كل العوامل التي من شأنها أن تهدد كيان هذه البنية أو تضعفها أو تسهم في تفككها. إن الأسرة في علاقتها بالثقافة والمجتمع تشكّل نسقا رمزيا قائما بذاته، يستمد هيبته من تفاعل معتقدات وتصورات مسبقة، يمتزج فيها الديني بالاجتماعي، فتوجه منظور الفرد للأسرة وتمثله إياها. ولعل في ذلك تفسيرا

[1]عبد الواحد لمرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، مطبعة انفوبرانت، فاس، ط1، س 2005، ص 3.

لحرص الأم على أن لا يتحول زواج الابن من عامل بناء (الوظيفة الأصل) لبنية الأسرة، إلى عامل هدْم لها.

الإطار الأخلاقي:

كما تقدم حكاية حمّو ؤ نامير، في ما يتعلق بالإطار الأخلاقي مسارين متباينين لنظام القيم في المجتمع. نظام تمثله ذات البطل حمّو في علاقته مع والدته، ونظام آخر تجسده ذات تانيرت الزوجة في علاقتها بحمّو. فبالرغم مما يظهر أحيانا من انسجام بين حمّو وتانيرت، فإننا في العمق أمام مسارين سرديين متضاديْن: مسار سردي للذات، ومسار سردي للذات المضادة. فقد عمل الحكي على تطوير المساريْن منذ البدء في اتجاهات متقابلة، وكلما بحثت الذات عن قيمتها المفقودة إلا وخرقتْ النظام المعهود في المجتمع، لتعود مرة أخرى إليه:

زواج حمّو من تانيرت← عصيان للأم = خروج عن نظام القيم

عودة حمّو إلى الأم← إرضاء للأم = عودة إلى نظام القيم

صعود حمّو إلى السماء← معاكسة للأم = خروج عن نظام القيم

هبوط حمّو من السماء← استجابة للأم = عودة إلى نظام القيم

إن المسارين السرديين للذات والذات المضادة على مستوى منظومة القيم، تطوّرا بشكل متقابل بناء على صيغة التعويض التي تقضي بأن يعود البطل عن وضْعه المناقض لقيمه، فتخريب النظام الاجتماعي يليه عودة إلى هذا النظام، كما أن الاستلاب لا يصلح إلا بعودة جديدة إلى القيم المفقودة (استلاب حمّو من طرف تانيرت لم يمنعه في نهاية المطاف من أن يقرر العودة إلى قيمته المفقودة/الأم).

الإطار الكوني:

يمكن القول إن حكاية حمّو ؤ نامير محاولة لفهم العالم عبر الحكي. إنها شكل رمزي يسعى إلى بناء تصور وإعطاء معنى للوجود، كما هو شأن الحكايات الكونية

العابرة للثقافات. ويتعزز الطابع الكوني لهذه الحكاية بأمور عدة أهمها:

- نزوعها الأسطوري من خلال العوالم غير المتجانسة فيها؛

- تشاكلها مع نصوص حكائية وخطابات أسطورية من محكيات الشعوب والثقافات سواء على مستوى البناء (بداية-وسط-نهاية) أم على مستوى الوقائع والشخصيات؛

- صعوبة تأطيرها من حيث الزمان (التاريخ) والمكان (الجغرافيا)؛

- انطواؤها على مفاهيم وقيم ذات طابع كوني...

وعلى هذا الأساس يمكن وضْعها في مصفوفة الحكايات الإنسانية، أي إنها حكاية تنتمي إلى الميراث المشترك بين الشعوب.

الإطار الجمالي:

إن حكاية ؤ نامير تمثل في بعدها الجمالي نموذجا للخطاب الرمزي الإيحائي المستوعِب لخطاطة السرد في الحكي الإنساني. فالبناء السردي، بما هو تجلّ فني للقول الحكائي عند الإنسان، يقوم على نظام مطرد في مجمل السجلات الحكائية الموروثة في الثقافات الإنسانية القديمة، خاصة الشفوية منها. يمكن ملاحظة ذلك على مستوى البنية العامة للحكاية القائمة على الوضعيات التقليدية المعهودة في السرود الشفوية (بداية/ وسط/ نهاية)، كما يمكن ملاحظة ذلك على مستوى آخر يتعلق بالخطية في البناء الزمني للحكاية، وفي منظور تشييد الشخصيات أو القوى الفاعلة. إن حكاية حمّو ؤ نامير، من هذا المنظور الجمالي، تضع المتلقي أمام نص يسترفد بعض عناصره من الخطاب الأسطوري، مما يجعلها تندرج ضمن النصوص المتخيلة التي تشتغل فيها آلة الإنتاج الرمزي على توسيع أفق التخييل وإنتاج المعنى القابل للتأويل، ومن تم تصير الحكاية خطابا أدبيا مادام الأدب في عمقه ليس سوى نظام رمزي قادر على

الإيحاء والتأويل.

إننا بصدد اختيار جمالي، يحاول الإمساك بالواقع عبْر استعمال الرمز (الحكاية). ولعل منتج هذا الاختيار يَقصد من ورائه الكشفَ عن مواقف متباينة تجاه نظام القيم السائد في المجتمع بأبعاده الإنسانية والأخلاقية، تأييدا أو إدانةً، ويسعى عبره إلى التعبير عن هواجسه وأحاسيسه أمام عالمه المليء بالمتناقضات: القلق، الخوف، العجز، الخيبة، الاستيلاب، الاغتراب، التشظي، التفكك...

بيبليوغرافيا

أقلمون، عبد السلام، (2010)، **الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان،** ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان.

أمرير، عمر، (1987) **الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب**، مكتبة بروفانس.

أوسوس، محمد، **أماوال ن ۥمودرن**، معجم حيواني، رقم المدخل اللغوي 27، مؤسسة تاوالت الثقافية، كاليفورنا.

آيت باحسين، الحسين، (1990)، «**حمّو ؤنامير وجدلية البداية والنهاية**»، ضمن كتاب «الثقافة الشعبية بين المحلي والوطني» أعمال الدورة الثالثة لجمعية الجامعة الصيفية بأكادير، منشورات عكاظ.

بوراس، عبد العزيز، **ءوميين ن حمو ءونامير،** (1991)، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

الحجري، إبراهيم، «حي بن يقظان شعرية الفضاء»، مجلة 2، الصادرة عن جامعة قاديس بإسبانيا، عدد 18، سنة 2011، الصفحات 119-136.

الدرمكي، عائشة، (2013)، **سيميائيات النص الشفاهي في عمان،** مؤسسة عمان للصحافة والنشر، كتاب نزوى الإصدار الثامن عشر أبريل 2013، عمان.

الدميري، كمال الدين محمد بن موسى ، **حياة الحيوان الكبرى،** طبعة 1992، دمشق.

رانفين، ك.ك، **الأسطورة،** (1981)، ترجمــة جعفــر صــادق الخليلــي، ط 1، منشورات عويدات، بــيروت -باريس.

السواح، فراس، (2001)، **الأسطورة والمعنى دراســات في الميثولوجيــا والــديانات المشرقية،** ط2، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق.

سيدا، عبد الباسط، «ماهي الأسطورة، دراسة في المصطلح»، ج 1، مقال منشور على الأنترنت:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=170729&r=0

سيدا، عبد الباسط، (1995)، **من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري،** دار الحصاد، دمشق.

سيزا قاسم، (1988)، **جمالية المكان،** مؤلف جماعي، عيون مقالات، ط2، الدار البيضاء.

شبيل، الحبيب، «من النص إلى سلطة التأويل»، (1992)، ضمن كتاب **صناعة المعنى وتأويل النص،** منشورات جامعة تونس 1، كلية الآداب بمنوبة، تونس.

شفيق، محمد، (1996)، **المعجم العربي الأمازيغي،** الجزء 2 مادة «عقب»، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط.

الشواف، قاسم (1997)، **ديوان الأساطير، سومر وآكادو آشور،** الكتاب الثاني، **الآلهة والبشر،** دار الساقي، لبنان.

صدقي، علي أزايكو، (1995)، ءيزمولن، مجموعة شعرية أمازيغية، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط.

عصيد،أحمد، (2011)، **إماريرن مشاهير شعراء أحواش في القرن العشرين،** منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

لحمداني، حميد، (1991)، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،** ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

لمرابط، عبد الواحد، (2005)، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، ط1، مطبعة أنفوبرانت، فاس.

مجدي، كامل، (2009)، **الإلياذة.. الأوديسة، سلسلة ملاحم وأساطير خالدة** ج 1، ط1، دار الكتاب العربي، دمشق – القاهرة.

مرسيا، إلياد، (1988)، **المقدس والمدنّس، ترجمة عبد الهادي عباس، ط 1،** دار دمشق.

مؤلف جماعي، (1992)، **طرائق تحليل السرد الأدبي،** منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الرباط.

مؤلف جماعي، (2017)، **المعجم العام للغة الأمازيغية، رقم المدخل اللغوي بالأمازيغية 6949،** منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

يوري لوتمان، (2011)، **سيمياء الكون،** ترجمة عبد المجيد نوسي، ط1، المركز الثقافي العربي، البيضاء.

Ameur, M., Boumalk, A. et Chaker, S. (2016). Un berbérisant de terrain Arsène Roux (1893-1971), Ecrits et inédits, Pub IRCAM et IREMAM. Imp El Maârif Al Jadida. Rabat.

Bakhtine, M. (1984). Esthétique de la création verbale. Trad. du russe par Alfreda Aucoutu-rier. Collection Bibliothèque des Idées. Gallimard. Paris.

Dumortier, L. et Plazanet. Fr. (1980). Pour lire le récit. Ed. Duculot. Bruxelles, Gembloux, Paris.

Elkhatir, A. (2010). SSI BRAHIM AKNKU. Pub IRCAM. Imp El Maârif Al Jadida. Rabat.

Genette, G. (1976). Figures 3. Seuil. Paris.

Genette, G. (1979). Introduction à l'Architexte. Ed. Seuil. Paris.

Genette, G.(1982). Palimpsestes, la littérature au second degré. Seuil. Paris.

Johnston, R. L. N. (1907). The songs of Sidi Hammo. London.

Mouhsin, Kh. (2004). Poétiqu du récit de l'oral à l'écrit. In : La littérature amazighe oralité et écriture spécificités et perspectives, Actes du colloque international, Pub. IRCAM. Rabat. pp 249-265.

Mouhsin, Kh. Le conte berbère marocain (en Tachlhiyt) : analyse sémio-pragmatique. Thèse de doctorat en lettres, sous la diréction de Georges Maurand, soutenue en 1992 à Toulouse 2.

Nerci, N. Le mythe d'Ounamir, production, réception et imaginaire, une lecture palimpsestueuse. Thèse de Doctorat soutenue à l'université Michel de Montaigne. Bordeaux 3, le 19 décembre 2007.

Schaeffer, J. M. (1989). Qu'est-ce qu'un genre littéraire. Ed. Seuil. Paris.

Stumme, H. (1895). Dichtkunst und gedichte der Schluh. Leipezig.

Todorov, T. (1981). Les catégories du récit littéraire. In Communications. Col. Points. Ed. Seuil. Paris.

ⴰⵔ ⵉⵙⵙⵓⵎⵓⵔ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ ⵢⴰⵜ ⵜⵎⵢⴰⴷⴰⵙⵜ ⵏ ⵢⴰⵏ ⵓⴹⵕⵉⵚ ⵏ ⵜⴰⵍⵍⴰⵙⵜ
ⵉⴳⴰⵏ ⵙⴳ ⵉⴹⵕⵉⵚⵏ ⵉⵎⵉⵡⴰⵍⵍ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵉⵇⴱⵓⵔⵏ ⵏ ⵓⵎⴰⵔⵓⵔ, ⴰⴷ ⵜⵜ
ⵉⴳⴰⵏ ⴷ ⵜⵍⵍⴰⵙⵜ ⵏ «ⵃⵎⵎⵓ ⵓ ⵏⴰⵎⵉⵔ» ⵍⵍⵉ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵉⵜⵜⴰⵡⴱⴷⴰⵔⵏ ⴳ
ⵜⵃⵓⵊⴰ ⵏⵏⵖ ⵜⵉⵎⵉⵡⴰⵏⵉⵏ, ⵙⵍⴰⵡⴰⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⴳ ⵙⵓⵙ ⴷ ⵢⵉⵛⵛⵓⵙ.
ⵍⵍⵉⵖ ⵜⴳⴰ ⵢⴰⵏ ⵓⵎⴷⵢⴰ ⵏ ⵡⴰⵏⴰⵡ ⵏ ⵜⵃⵓⵊⴰ ⵍⵍⵉ ⵍⴰⵃ ⵏⵖⵓⴱⵓⵏⵜ ⴳ ⵜⴷⵍⵙⴰ
ⵏⵏⵖ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵜⵙⵜⴰⵀⵍⵍⴰ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵜⵓⵜⵜⴰⵡⵙⴽⴰⵔ ⵜⵖⵓⵔⵉ ⵢⴰⴹⵏ
ⵍⵍⵉ ⵔⴰ ⵉⵙⵉⵙⵛⵉⵡ ⵉⵎⵏⴰⴷⵏ ⵏⵏⵙ ⵉⵏⴰⵥⵓⵕⵏ, ⵜⴱⴷⴷ ⴳⵛ ⴰⵢⵍⵍⵉ ⵔⴰⴷ
ⴳⵉⵙ ⵉⵙⴽⵔ ⵢⴰⵜ ⵜⴷⵔⴰⵡⵜ ⵉⵙⴷⵓⵙⵏ ⴰⵢⴷⴰ ⴰⵏⵛⴳⴰⵏ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ
ⵜⵍⵍⴰⵙⵜ ⴳ ⵎⴰⴷ ⵉⵥⵍⵉⵏ ⵙ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵜⵏⴰⵥⵓⵕⵜ ⵓⵍⴰ ⵡⵉⵏ ⵜⵉⵥⵉⵍⵜ.
ⵎⴰⵢⴰ ⴷ ⴰ ⵏⵙⵙⵓⵎⵓⵔ ⴳ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ.

يقترح هذا العمل مقاربة لنص حكائي يُعد من أقدم النصوص الشفوية الأمازيغية المتخيلة. إنه حكاية «حمو ؤ نامير» المتداولة في سرودنا الشفوية على نطاق واسع، خاصة في سوس والجنوب. وباعتباره نموذجا لصنف السرود التي انقرضت أو تلاشت في ثقافتنا الأمازيغية، فإنه يستحق أن تعاد قراءته قراءة تضيء أبعاده الفنية، وتقف على الجوانب التي تجعل منه إسهاما يغني رصيد الإنسانية الحكائي من الناحية الفنية والجمالية. ولعل هذا ما نقترحه في هذا الكتاب.

15 درهم